مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة 2002

مهرجان
القراءة
للجميع
مكتبة
الأسرة
٢٠٠٢

الأعمال الفكرية



د. صلاح فضل

الرواية الجديدة



« الرواية الجديدة »

لوحة الغلاف من أعمال أ. د. فريال عبد المنعم شريف

استاذ التصميم بكلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان رئيس قسم الزخرفة سابقاً.

عضو مؤسس بنقابة الفنانين التشكيليين ونقابة مصممى الفنون التطبيقية، وجمعية فسيفساء الجبل (موازييك)، وجمعية فنانى الغورى.

* بكالوريوس الفنون التطبيقية/ تصوير حائطى ، الأول على الدفعة بتقدير جيد جداً مع مرتبة الشرف عام ١٩٦٧م.
* دبلوم معهد دانتى فى اللغة الإيطالية عام ١٩٦٨ م.
* ماجستير فى التصوير الحائطى بكلية الفنون التطبيقية، تقدير إمتياز عام ١٩٧٣م .
* دكتوراه فى أسس التصميم من كلية الفنون التطبيقية بتقدير إمتياز وأول بحث فى أسس التصميم عام ١٩٧٩م .
* أقامت أكثر من (٢٥) معرض بداخل مصر وخارجها.
* أشرفت وناقشت العديد من الأبحاث العلمية فى الماجستير والدكتوراه بجامعة حلوان.

أهم أعمال الفنانة :

* تصميم وتنفيذ الكثير من أعمال التصوير الجدارى والموزاييك بالأماكن الهامة داخل مصر.
* مقتنيات بمتحف الفن المصرى الحديث - متحف كلية التربية الفنية - شيراتون القاهرة - جريدة الأهرام، - مقر رئاسة الجمهورية - قاعة كبار الزوار بنادى الشرطة بالجزيرة - إهداء لوحتين للمبنى الجديد لنقابة الصحفيين بالقاهرة.
* مقتنيات خاصة فى كل من، مصر - السعودية - إيطاليا - فرنسا - ألمانيا الغربية - أسبانيا.

❋❋❋❋❋❋❋❋

صبرى عبد الواحد

« الرواية الجديدة »

د. صلاح فضل



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسـرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

سلسلة الأعمال الفكرية

«الرواية الجديدة»

د. صلاح فضل

الغلاف

والإشراف الفنى:

الفنـان : **محمـود الهندى**

الإخراج الفنى والتنفيذ:

صبرى عبدالواحد

المشرف العام :

د. سمير سرحـــان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقـافـة

وزارة الإعـلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التمية المحلية

وزار ة الشـبـاب

التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص. ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «**مكتبة الأسرة**» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ **سوزان مبارك**..

د. سمير سرحان

فاتحـــــة

كانت ذاكرة الإنسان ضعيفة، لا تختزن سوى القليل من آثار معطيات الحواس، وقامت اللغة بدور مركزى فـى تسـجيل هـذه الآثـار وترميزهـا كـى تصلح للبقاء والتدوين. ولم تلبث دورة العلم الباهرة فـى العصـر الحديـث أن تقدمت لتسعف الفن فى أداء هذه الوظيفة الواعية المنظمـة. ومنـذ مطلـع هـذا القرن الذى نشهد اليوم أفوله أخذت الحـواس تملك ذاكرتها القويـة، فـاخترعت التسجيلات الصوتية أولاً، وأصبح بوسعنا اليوم أن ننعم لأول مرة فى تـاريخ البشرية بسـماع الأصـوات الغائبـة وتجديـد تواصلنـا الجمـالى بهـا، لـم تضـع نغمـات أم كلثـوم وعبـد الوهـاب وفيروز ولا تموجـات الشـيخ محمـد رفعـت والشيخ عبد الباسط فى مجاهل الأثير مثلما ضاعت كل الأصـوات مـن قبـل. أصبح لأذن الإنسان رصيدها الإيقاعى الثرى الذى أضـاف لتسـجيلات النوتـة الموسيقيـــة تجليـــات التنفيـــذ وإبداعـات الكـلام ومغـامرات الأداء. وتكـاثرت بتلـك الطرائـق مذاهـب التربيـة الموسـيقية وسـبل تنميتهـا، ممـا لابـد لــه أن يضاعف من قدرات الأصوات الجديدة ويعـوض ميلهـا للاعتمـاد علـى الآلـة واستهلاك الطاقة.

كما أخذت الذاكرة البصرية فى التنظيم والتسـجيل والأرشفة، لـم تعـد قاصرة على بعض الرسوم الشحيحة للوجوه النادرة والمناظر الخاطفة، صـار بوسع الإنسان أن يطوى المكان ليرى فى اللحظة ذاتها ما يحدث على الوجـه الآخر للكرة الأرضية ولغيرها من الأفـلاك السـماوية أيضـا. بـل أصبـح فـى مقدوره أن يشهد فى دقيقة واحدة من آيات الجمال البشـرى والطبيعـى مـا لـم تكن تكفى أعمار الكثيرين لمطالعتها وتأملها فى عشرات السنين.

وبقدر ما اختزل المكان حتى صار العالم قرية تمدد الزمان فأصبحت اللحظة دهرا بأكمله، عندما يقدر لها أن تسجل بصريا ويعاد إنتاجها آلاف المرات. لا شك أننا أصبحنا حيال تجارب كونية ليس لها نظير من قبل في تراكم الذواكر واحتمالات أبديتها.

غير أن أداة الإنسان الأولى في الفن والمعرفة، في الأدب والعلم، وهي اللغة لم تكف عن النمو والتشعب والثراء، فبقدر ما نشأت إلى جانبها من لغات أخرى سمعية وبصرية تبادلت معها في حركة جدلية خلاقة نماذج الأخذ والعطاء، ولأنها صاحبة الذاكرة العجوز والخبرة المدربة والتاريخ العريق فقد كانت تمنح لأخواتها الصغرى عصارة ممارساتها الطويلة وخلاصة وعيها المعتق. بوسعنا أن نقول إن فن الرواية في الأدب المعاصر هو أعمق تجليات الذاكرة البشرية وأحفلها بالخبرات الإنسانية والجمالية. فبقدر ما منح الذواكر الحسية الجديدة من طرائق ماكرة في تسجيل الوجود البشري التقط منها تقنيات مبتكرة وماهرة لتفجير إمكانات التجربة الإنسانية في الحياة واللغة. أصبحت الرواية، في تراسلها الخصب مع الصحافة والإذاعة والسينما والتليفزيون بؤرة هذه الذاكرة القوية الجديدة التي لا يخفى عليها شيء، ولا تند عنها نأمة من المادة او ما وراءها من المدركات. من هنا فإن عين النقد عندما تحاول التقاطها، متابعة حركاتها، رصد إنجازاتها لا تستطيع أن تمتلئ بالرضا أو تفر بمجرد الرصد، كما لا تستطيع أن تقذى بالسخط أو تدمع لشوائب الانحياز تحقيقا لقول الشاعر القديم :

وعين الرضا عن كل عيب كليلة ولكن عين السخط تبدى المساويا

لابد لعين النقد أن تتجاوز الرضا والسخط أو تجمعهما في انخطافة واحدة، لابد أن تتركز في عين العقل وتصب فيه، لتجعل من الفهم الودود

والتواصل العاشق والتقدير العادل بدائلها الوظيفية واستراتيجيتها فـى القراءة والتحليل.

وعندما ترسم عين النقد مشهد الكتابة الإبداعية فإنها لا تستحيل الى آلة جامدة ولا تقدم صورا مكرورة، فمهما كـانت مشروطة بموقعها ومنظورها واتساع حدقتها ومدى الضوء المتوفر لها، مهما كانت محكومـة بـالمنهج فـإن عليها أن تتحرك فى مساحة واسعة ومتعددة المستويات، تمتلك قدرتها علـى الاختيار والتركيز، وهو فى حد ذاته حكم قيمة مضمر وحكم واقـع مطـروح. فمـن بيـن مئـات، بـل والاف النمـاذج الروائيـة والقصصيـة التـى تـم إنتاجهـا ونشرها فى هذه الاعوام الأخـيرة علـى امتـداد رقعـة الوطـن العربـى تسـتأثر بعضها باهتمام هذه العين، تستقطب بؤبؤها. لابد أن فيها شـيئا يسـتحق ذلـك، فليست الصدفة وحدها ولا إمكانات التلقي المادية هى حاكمة الموقـف، فبقـدر ما فى الإبداع من اختيـار حـرّ فـإن القراءة مظهـر جلـى لهذه الحريـة حتـى تحظى بنصيبها من الإبداع، صحيح أن ظـروف المعـاصرة والمواطنـة تقوم بدور الحجاب الحاجز أحيانا لكن ما أشرنا إليه من قهـر إنسـان اليـوم لموانـع المكان وآنية الزمان كفيل بأن يجعل العمـل العظيـم قـادرا علـى اختـراق كـل الحواجز وفرض مشهده على عين الناقد أيا كان موقعه.

لكن يتعين علىّ فى هذه السطور الفاتحة أن أشير إلى شئ بالغ الأهمية لعب دورا حاسما فى تكييف هذه القـراءة النقديـة وضبـط إيقاعهـا فـى الحجـم والكثافـة؛ وهـو الوسـيط الـذى انتقلـت عبره أولا قبـل أن تسـتقر بيـن غـلاف الكتـاب. فهـذه الفصـول المتوازيـة لـم تتقـاطع ولـم تتشـابك، بـل انتظمـت فـى مسرودة مطولة ومتناسقة، لأنها نشرت منجمة فى الصحافة الثقافية، اكتسـبت منهـا خواصهـا فـى الاتصـال والانفصـال، فـى الاسـتقلال وتحقيـق النمـوذج. واكتسبت منها شيئا أعده أكثر أهمية؛ هو حرصهـا علـى الإيقـاع فـى معاينـة

الجمال، والتدقيق فى معايشة التجارب، والبساطة فى معالجة التعبير. وأعتقد أن هذه التجارب التطبيقية فى النقد السردى قد أسفرت عن تحول أساسىّ فى لغة الكتابة عندى؛ إذ كنت حريصا على تفادى المصطلحات التقنية التى لم يتعود عليها القارئ العربى بعد؛ مع الاستحضار الواعى للجهاز المعرفى الكامن تحتها والمراعاة المتواصلة لمقتضياته، كما كنت حريصا على تحقيق درجة كافية من العفوية الطازجة فى ملاقاة النصوص ومقاربتها فى نفس الوقت الذى لم أفقد فيه - على ما أظن - غريزة التوجه واستراتيجية البوصلة القيمية الكامنة، وهى فى مجملها - كما يستطيع القارئ أن يستشف من منظور التحليل - تدور حول أولوية الحرية والإبداع والتقدم والروح العلمى فى معالجة الظواهر المطروحة، فإذا كنت قد حققت شيئا من ذلك فإن عين النقد يحق لها أن تقرّ وتنعم بما أسفرت عنه من رؤى، أما إن كانت قد أصابها الزيغ أو مال بها الهوى فحسبها المحاولة الجادة المخلصة.

والله الموفق.

سيدى كرير - صيف ١٩٩٧

أمين معلوف والسلالم الشرق أوسطية

تجئ كتابات أمين معلوف الباذخة الثراء فى السرد الشعرى الرفيع لتصنع مع إنجاز كوكبة أخرى من كتابنا المغتربين ذروة فى أدب المهاجر الجديدة، أصبحت تقيم عند نهاية هذا القرن معادلا إبداعيا موازيا لأدب جبران ورفاقه فى بداياته. لكن استجابة القراء العرب لها ودهشتهم منها مازالت محدودة ومشروطة بفوارق الأمكنة واللغات والاهتمامات. من هنا فإن هذه القراءة النقدية لرواية أمين معلوف الأخيرة "سلالم الشرق" تبطن من الإعجاب العميق أضعاف ما تظهر عند التحليل، وتبدى من الاختلافات فى الرؤية ما يعود بالضرورة إلى طبيعة "البؤرة المتحركة" فى وعينا بالآخر القريب والبعيد؛ المستوطن والمرتحل، ومدى إدراكنا لذاتنا فى ضوء هذا الوعى. لكن شيئا جوهريا يظل بمنجاة من مغبة هذا الاختلاف، هو اليقين المطمئن بأن أدب هذه الكوكبة الجديدة يمثل ذراعنا الممدودة مباشرة إلى العالمية وصوتنا المنسجم مع إيقاعاتها. يستهل أمين معلوف روايته بمفارقة مألوفة فى مراوغات القص عندما يقول:

"لا تحمل هذه الرواية شيئا منى، بل تروى حياة إنسان آخر، بكلماته الخاصة التى قمت بترتيبها؛ إذ بدت لى مفتقرة للوضوح أو الترابط. وحقائقه الخاصة التى ترفع شأن من يعلى كل الحقائق". ويبدو أن فكرة الحقيقة فى القص مقلوبة دوما، فحقيقته أن يكون متخيلاً أى كذبا، وما زالت اللهجة الدارجة فى الجزيرة العربية تساوى بين الفعلين، فتقول "قصّ على" باستنكار، لأن معناها الدقيق "كذب علىّ" ، فالقص هو الكذب الجميل، يحمل أخلاقياته فى التزيين والإيهام. وعندما يؤكد المعلوف أن الرواية لا تحمل شيئا منه يهدينا بأريحية الكذبة الأولى فى كتابته، لا لأن الوقائع قد حدثت له شخصياً،

فهذا لا يعنينا فى شئ، ولكن لأن كتابتها انبثقت من مخيلته وتصوراته، وأحلامه وأوهامه، ورؤاه. فهى منه فى صميم الروح دون سواها، ولأنه يسرف فى الكذب المبدع عندما يؤكد فى الجملة التالية بأنه حافظ على "كلمات" البطل المتخيل فلم يتدخل سوى لإعادة ترتيبها. وقد يستعير الكاتب وقائع لا يخلقها، لكنه لا يمكن أن يستعير فعل كتابة الكلمات. ومع أن هذا المطلع الذى يضج بالمفارقة أليف جداً، يكاد يكون هو القاعدة فى بداية الروايات الكبرى منذ "دون كيخوته" حتى "اسم الوردة" إلا أنه فى السياق الوجدانى والفكرى لهذه الرواية يكتسب دلالة خاصة. ذلك لأنه مغامرة فى فض شفرة الآخر الذى يسكننا، فى مد جسر الحب بيننا وبين هذا العدو الذى يراه الناس من الخارج جميلا، ونرى نحن من الداخل بشاعة قبحه. هل يتبرأ أمين معلوف من مشاعر وسلوك ومصير بطله لأنه يورطه فيما لا يقدر على تبريره؟ أحسب أن هذه الرواية فيها من مؤلفها ومن أبناء جيله أكثر من أية رواية عادية تخضع لمنطق التخيل فى الكذب المحبوك بدهاء، إذ تشى بحقيقة جريئة لا يكتبها عربى إلا بلغة أجنبية، لقراء آخرين!

أمثولة الذات والآخر :

يقدم المؤلف فى هذه الرواية "صوتا" نموذجيا فى تمثيل الخصائص الجوهرية للشخصية العربية اللبنانية فى أحد شطريها، فهو ينمو من سلالة أميرية عثمانية، تضبح فى عروقه دماء أرمنية وتركية وعربية، ومع ذلك فاسمه أوروبى "لوسيان" ودينه الإسلام، يحمل على كتفيه تناقضات التاريخ وتمزقات الجغرافيا. ومع ذلك فهو يتسم بقدر شديد من صلابة البنية الوجدانية. قد يعانى من بعض الأعراض الناجمة عن تلفيق تهمة الخلل والخبل له لإبعاده عن حقه فى الميراث، لكنه فى الواقع بالغ التماسك، يعبر بقوة عن هذا المزاج الجديد فى "مجمع الأجناس"، يصل إلى بؤرة بالغة

الصفاء فى رؤيته لذاته الشرقية عندما يشير إلى أبيه وما يؤمن به من مثل جماعية تتضح فى أسلوب تربيته لبنيه وتصوره للمثل العليا، يقول : "كان والذى مثالا لما ندعوه عادة المستبد المستنير، لأنه أراد لنا تربية الرجال الأحرار، مستنير لأنه وفر لابنته التعليم الذى وفره لأبنائه. مستنير أيضا لشغفه بالعلوم المعاصرة والفنون، لكنه مستبد فى طريقته بالتعبير عن أفكاره بصوت عال وواضح. مستبد بشكل خاص فى متطلباته تجاهنا وتجاه مستقبلنا، ولاعتقاده بأن طموحه كان نبيلا لم يتساءل إن كان لأطفاله الرغبة فى القدرة على الالتزام به "هذا النموذج الشرقى الحميم الذى يستخدم كلمة الأفغانى فى نهاية القرن الماضى عما كان يحتاجه الشرق الإسلامى من "مستبد عادل" يشير إلى الخاصية المهيمنة على شخصيتنا حتى الآن، فى هذا المجتمع البطركى الفادح فى خضوعه لوصاية الآباء والرؤساء، كما يشير لمصير الأفراد المأساوى عندما يعن لهم أن يخرقوا هذا القانون لصناعة قدرهم الشخصى على غير ما تهوى الجماعة، عندئذ يصبح الجنون سمتهم، لأنهم لا يندرجون فى إطار هذه الجماعة بمنطق التفهم العاقل، بل بمنطق جاذبية "الرموز" التى تصنعها وتعبدها كما يقول المفكر اللبنانى القدير "على حرب" فى تحديده لخطاب الهوية. ومعنى هذا أن "لوسيان" على اغتراب تسميته تكوين فذ فى صدقه الوطنى وضياعه التاريخى فى الآن ذاته.

لكننا لا نمضى طويلا فى قراءة الرواية وملاحظة مظاهر تفردها الجمالى حتى نعثر على الأمثولة المحورية فيها، إذ تتجلى فى عدة مستويات متراكبة، فى الخطاب الحوارى المباشر أولا، ثم فى الدلالة الشعرية الكلية فى نهاية الأمر. يتصادف وجود البطل فى فرنسا عند بداية الحرب العالمية الثانية وفى أحد مقاهى "مونبلييه" يجلس مع مجموعة من رفاقه طلاب الطب يعلقون على قانون "فيشى" المتصل بوضع اليهود وحرمانهم من ممارسة

الدراسة، حماية لهم من مغبة الاحتكاك بالآخرين. عندئذ ينبرى لوسيان قائلاً لمخاطبه فى تحدٍّ رفيق وسخرية مرهفة: "إذا فهمتك، فهذا شبيه برجل دخل الآن إلى هذه الحانة مزوداً بهرواة ليصرعك، إننى أراه يقترب، إذن أتناول هذه الزجاجة وأحطم جمجمتك. يرى الرجل بأنه لا يستطيع فعل شئ هنا، فيهز كتفيه ويرحل وانتهت القصة" كانت تلك الحكاية هى كلمة السر التى جعلت قادة المقاومة يلتفتون إلى "لوسيان" ويدرجونه فى منظومتهم، حيث لعب دورا بطوليا زاد من قيمته تغليفه دائما بطابع العفوية والتواضع. وترتب عليه أن التقى مع "كلارا" الشابة اليهودية، وعلق بحبها خلال الجلسة المتوترة الوحيدة التى ضمتهما فى فرنسا. وعندما جاءته بعد ذلك فى بيت العائلة فى بيروت تزوجها فى حفل طقوس قبيل إعلان حرب ١٩٤٨. وأنجب منها طفلة منعته الحرب من رؤيتها وهى صغيرة، وإن كانت هى التى ستنقذه بشكل غير مباشر من الخبل ومعتقل المصحة العقلية بعد قرابة عشرين عاما. أى أن هذه الحكاية الأولى التى تعنى الحماس فى الدفاع عن حق هذا الآخر اليهودى هى التى ستفتح للبطل باب المستقبل وتحدد مصيره. فهى إذن حكاية "أمثولة" فى احتشادها بالدلالة وتوجهيها لمسارات الأحداث الخاصة والعامة، والتركيز عليها بهذا القدر يجعل "سلالم الشرق" ضاربة فى روح الشرق أوسطية. فإلى أى حد نجد بقية مستويات السرد متضافرة مع هذه الاستراتيجية الدلالية لخطاب الرواية؟

أبنية الزمن وتاريخ الكلمات :

لأن أمين معلوف روائى من الطراز الأول، يعرف كيف ينسج خيوطه ويسوق سرده بدرجة عالية من المهارة والإتقان والطاقة الشعرية فإن بوسعنا أن نتأمل كيفية تراكب بعض أبنيته السردية البارزة بشكل يبدو عفويا فى الظاهر كأنه وليد صدفة عابرة، بينما يشف فى حقيقة الأمر عن هذا الدهاء

الفنى العظيم الذى كان "لوكاتش" يراه خاصية مميزة لكبار المبدعين العالميين. ولنتوقف أولاً عند مستويات الزمن فى هذه الرواية، فهى نموذجية فى توظيف مختلف الطبقات الكرونولوجية مثل تروس الساعة ذاتها فى دقتها ورشاقتها. يحكى عن لقاء عابر بهذا البطل الغريب فى أحد أيام شهر يونية "حزيران" عام ١٩٧٦ - معكوس حزيران ٦٧ - فى قطار الأنفاق بباريس، يستغرق أربعة أيام فى قص روايته عليه صباحاً ومساء، يشكل هذا التوزيع من صباح الخميس إلى الأحد الإيقاع المحدد للفصول والانتقالات الكبرى للحكاية. تدور الأحداث الرئيسية خلال الأربعينيات فى الحرب العالمية الثانية، على أنها تروى فى السبعينيات بعد قرابة ثلاثين عاما، وغالبا ما تكتب فى التسعينيات بعد عقدين من الزمان، وإن كانت هذه الفترة الأخيرة مقطوعة الظل فى السرد لا ترد الإشارة إليها. فمدة القول القصصى أربعة أيام، والأحداث المروية تستغرق خمسين عاما بعد أن تتجذر فى التلخيص المكثف للأصول خلال نصف قرن آخر. لكن المثير فى هذا التوزيع الهارمونى المتسق أن اليوم الأخير من القص - وهو أحد الآحاد الحزيرانية أيضا - يشهد الخاتمة الفعلية لهذه السيرة كما رسمها البطل الذى يملى والراوى الذى يكتب، وذلك بالتقاء كلارا ولوسيان فى موعد يكرر مواعيد أخرى فى أحد ميادين باريس فى دورة جديدة للزمن بعد ما فرقتهما حروب الأهل والجيران. الأمر الذى يجعل هذا التراكب الزمنى المنتظم عاملا رئيسيا فى تحقيق درجة عالية من توافق إيقاع الزمن السردى مع التاريخ الخارجى من جانب والتطور الداخلى العميق للشخوص من جانب آخر. عندئذ ينجح النص فى استحضار هذا القرن العشرين بأبرز معالمه وهو يتابع فى نفس موصول رحلة حياة فرد واحد، مما يجعل من بنية الزمن مركزا تنصب فيه بقية أبنية الأصوات والخطاب السردى بأكمله.

وإذا كان للكلمات عمر يمكن تحديده مثلما للصخور والفلذات المادية، فإن بوسعنا أن نسلط عليها قليلا من أشعة الفهم كي ندرك العصر الذي تنتمي إليه. وليس زمن نشر الرواية فقط هو الذي يجعلنا نحكم بأنها كتبت في هذا العقد الأخير، بل بالمواد التي تكونت منها، وهي لا تقتصر بطبيعة الحال على الكلمات، بل تتضمن المواقف والأحداث وطريقة مواجهتها. لنتأمل إحدى الأحداث المحورية - زفاف لوسيان وكلارا - أقيم لهما احتفالان في بيروت وحيفا - كان هذا قبيل حرب ٤٨ - بدت هذه الاحتفالات وكأنها جلسات مفاوضات بين الطرفين. تقدم لتمثيل الجانب الفلسطيني محمود، وهو شاب مسلم من حيفا، زوج اخت لوسيان، يقيم في مصر حيث اضطر لترك مدينته مع أنه من أكبر عائلاتها بسبب التوتر السائد بين العرب واليهود "متوقعا مسبقا - كما تقول الرواية - أنه لن يستطيع العودة إليها أبداً". ومن جهة أخرى هناك استيفان - خال العروس - "وهو يهودي من أوربا الوسطى، أتي ليستقر بالتحديد في تلك المدينة.. لم يتنازعا فيما بينهما قط .. لقد كان كل منهما يظهر تهذيباً كبيراً تجاه الآخر، ويجلس في كرسيٍ مشابه لكرسي الآخر، متمازحين بهدوء .. ثم خرجا سوية يضحكان ضحكا متواصلاً وفي نهاية هذا اللقاء انسحب منه محمود بحزن، ركض الخال باتجاه العروس ليسألها بأسلوب سري جداً :

"ألا تعتقدين أنه لابد من إيجاد وسيلة للمصالحة ... معهم؟"

"انظر حولك خالي استيفان، نحن متصالحون"

"أنا لا أتكلم عن هذا، أنت تفهمينني تماما"

لنتأمل العمر الدلالي لكلمات مثل التفاوض، الأسلوب السري، المصالحة، سنجدها بالنسبة لقاموس العلاقة العربية الإسرائيلية لا يمكن أن

تنتمى إلى الأربعينيات المفعمة بعدوانية الغازى وفجيعة المغزو مع ثقته المطلقة فى انتصار حقه الطبيعى، يستحيل على محمود حينئذ مثل أى فلسطينى أن يظن أنه لن يعود إلى حيفا، لا يمكن أن يمثل هذا جزءا من أفق توقعه، بل يتم إسقاطه فى هذا العقد الأخير حيث كتبت الرواية، ينسحب منظور اليوم كى يلوّن مشهد الأمس. يفعل الكاتب ذلك بأقصى درجات المهارة فى ترجمة المواقف إلى حركات إنسانية وانفعالات مشحونة بالتوتر والآمال، لكنها مواقف تحددها اليوم استراتيجية البطل / الراوى / الكاتب بأثر رجعى على فترة كانت تختلف تماما فى جنونها وتوقعاتها الواثقة.

الأخ الضد والآخر المعشوق :

وكما رأينا فى عملية التراتب الزمنى مظهرا للحنكة الروائية البليغة عند أمين معلوف فإن تقاطع المصائر للشخوص التى تدخل فى اللعبة يخضع لجدلية محكمة، ومع أن هناك صوتا واحدا يهيمن على السرد كله فهو الذى يحكى الحكاية من وجهة نظره، لا يكاد الراوى يبرز بجانبه بل يكتفى ــ كما يزعم ـ بتمثيل دور المتلقى الذى سيصبح قارئا مثلنا فيما بعد، فإنه يقدم بقية الشخوص وفقا لرؤيته الخاصة. غير أنه يتجاوز دائما هذا الإطار الفردى ليحقق مستوى رفيعا من النمذجة الإبداعية. فهو مثلا يروى قصة تخالفه الشديد مع أخيه على مراحل. يسرد تفاصيل كثيرة عن ولع الأخ بالتجارة واتهامه بتهريب الأسلحة، ثم يصل إلى ذروة تمثيل هذا التخالف الذى يعبر عن انشطار الشخصية الوطنية عندما يجعل هذا الأخ هو الذى يزج به إلى ما هو أفدح من السجن، إلى مستشفى الأمراض العقلية الخاصة، يفعل هذا فى لحظة موائمة تماما. فعند احتدام الصراع العربى الإسرائيلى يقرر لوسيان أن يذهب إلى زوجته فى حيفا متحديا كل الأخطار، فيقول له أخوه : "أنت محق، هذا أفضل شئ تفعله. اجلس، سأستدعى سيارة لتقلك مباشرة إلى

هناك" وفجأة ينقض عليه أربعة رجال بلباسهم الأبيض ويمسكون به، ولا يشعر سوى بوخزة فى ردفه حتى يغيب عن الوعى ليصحو فى المصحة، ويتمكن الآخر هكذا من إلصاق تهمة الجنون به، وتتولى الأدوية المخدرة والاستلاب الناجم عنها تأكيد هذه التهمة خلال عشرين عاما، لا ينقذه منها سوى صورة ابنته ناديا ـ ثمرة حبه لكلارا ـ المغروسة فى ارض الآخرين. وإذا كان نموذج الأخ الضد صريح الدلالة على عنف هذا الصراع فى الشخصية الوطنية فإن نموذج البنت الطيف والحقيقة أشد رهافة فى تعليق مصير الصراع الآخر، وهو أشد ضراوة وتفجرا من الوجهة التاريخية، تعليقه ثمرة الحب المستحيل بين الأطراف المتناقضة. ومهما كان القارئ بريئا فإنه لا يستطيع تجاهل الجانب الرمزى فى هذه الشخوص والدلالة المنبثقة من أدائها لأدوارها الخاصة والعامة فى الرواية.

قد يكون من الملائم فى التحليل النقدى أحيانا أن نتذكر بعض الوظائف التى تقوم بها القوى الماثلة فى السرد طبقا لجدول "بروب" فى تصريف الحكايات وما تلاه من تعديلات تكشف عن طبيعة الأدوار المحركة للأحداث، حتى لا تستغرقنا التفاصيل وننسى كيفية صناعة الاستراتيجيات الدلالية. ويبدو أن الإقامة والكتابة بالفرنسية قد حددت بوضوح تام موقف الكاتب من الآخر، الفرنسى خصوصا. إنه سبيل اكتشاف الذات بأنبل ما فيها، لم تتح البطولة للوسيان سوى عند انخراطه فى المقاومة الفرنسية وتشبعه بمنظومة القيم التى انبثقت منها، هذه هى الحرب النظيفة السعيدة التى تحجب بها حرب آخر شقية وبشعة سيطرت على الفضاء اللبنانى فى العقدين الأخيرين. إنها البديل الذى يمحو ذكر الأوجاع العربية القريبة. كان الحق فيها ناصعا من الوجهة الإنسانية والحضارية، حتى بتوريطاته فى التعاطفات العرقية العادلة. من هنا يصبح الآخر المعشوق وسيلة لطمس الشطر الشقى المكروه من

الذات الوطنية. وعندما يغرق لوسيان فى مستنقع المصحة وينحدر بتدبير أخيه إلى مرتبة الحيوان الأبله فإن زيارة يقوم بها "برتران"- لاحظ تناغمه مع ميتران - رفيقه فى مقاومة النازية الذى أصبح وزيرا فرنسيا برفقة السفير إلى بيروت كفيلة بأن تمد له يد النجاة فى دورتها الأولى مع أنها لم تنقذه بالخروج النهائى من المصحة. تضافرت صورة الابنة مع المبادرة الفرنسية لانتشال البطل وبعض إرادته فى الحياة حتى لا ينسحق تحت انقاض الحرب الضروس. وإذا كنا قد التقينا من قبل بكلمة المصالحة مع الآخر المستوطن فإنها هى بذاتها هى التى تستخدم فى النهاية للتعبير عن عملية الطفو فوق الأمواج، لكنها هنا أشمل، إذ تصبح مصالحة مع الحياة ووعدا بالسعادة التى تنطلق من الميدان الباريسىّ. من هنا تصبح الكتابة باللغة الفرنسية ليست مجرد تلوين للضميرّ العربى ببهجة الروح الأوروبى بقدر ما هى اندراج فى زمنه ورؤية بعينه واكتساب قدرة فذة على التغلغل فى وجدانه للصعود على درجات سلّمه الشرق أوسطى.

عبد الرحمن منيف فى عروة الزمان الباهى :

سيرة جيل التحرير

فى قلب الرقعة العريضة، الممتدة من التوثيق التاريخى للواقع إلى التحليق الروائى للمتخيل، تقع فنون السيرة الأدبية، للذات والآخر. من ترجمة شخصية إلى ترجمة قومية. يتصدى عبد الرحمن منيف فى آخر أعماله الإبداعية ليقدم نموذجا فذا لهذه الترجمة / السيرة القومية، للجيل الذى ولد ـ كما يقول ـ بين الحربين العالميتين. أو لنقل بتحديد أدق فى الربع الثانى من هذا القرن العشرين. عبر شخصية متفردة "الباهى محمد" بعد أن يطلق عليه لقب "عروة الزمان" فيثير بهذا التركيب اللعوب أول لحظات التأمل لدى متلقى النص المكتوب، إذ يتردد بين الأسم والصفة فى طرفيه "عروة" و"الباهى" فالكلمة الأولى قد تشير لرمز الصعلكة فى الشعر العربى "عروة بن الورد" كما يمكن أن تكون نقطة بارزة للزمان مثل عروة القميص المفصلية المثقوبة والمطرزة فى الآن ذاته. وكذلك "الباهى" المغاربية الدالة على التوافق المتناغم الطيب كصفة مستمدة من البهاء العربى تنصب على الزمان فى أنضر أيامه، كما يمكن أن تكون هى الاسم المخبر عنه كما يترجح لدى المتلقى بعد قراءة النص. لكن يظل مركز الثقل الدلالى فى هذا العنوان الملتبس هو كلمة "الزمان" التى تشير إلى الربع الثالث من هذا القرن، إبان عقود الخمسينيات إلى السبعينيات، خلال فترات المد والجزر فى الروح القومية العربية ومتغيراتها الأليمة. عندئذ تصبح السيرة صيغة أدبية للتاريخ القريب، تخيّلا نشطا للواقع المتسرب، إطلالة روائية على أشجان الأمس، مفعمة بما تميز به الخطاب القومى من متابعة محمومة لحركة التاريخ ووزن لفداحة أوهامه ومرارة خيباته، حيث لم يرحم الزمن هشاشتها الجميلة.

مقاومة الرواية:

يعلن منيف منذ بداية كتابه أنه لم يكن يريد أن يكتب رواية بقدر ما كان يقصد إلى تسجيل حياة الباهى الفنية، وهنا نشهد كيفية انشقاق الكتابة على ذاتها بطريقة متعمدة. فهناك عالمان يتماسّان فى بعض اللحظات، فتتولد عنهما شرارة الإعجاب والتماهى، لكنهما غالبا منفصلان فى حركتهما ومحاورهما ومجال رؤيتهما الكلية. مثلا يجد الراوى نفسه مضطرا لأن يبدأ حكايته مع أول احتكاك مباشر له بالقضايا المغاربية، عندما خرج وهو فى سنته الجامعية الأولى فى صيف ١٩٥٣ ليشهد فى عمان مظاهرة الاحتجاج الصاخبة على نفى سلطان مراكش محمد الخامس. لكنه لا يلبث أن يشتبك مع حياة الباهى بمحاولة متابعة ما يسميه ولاداته المتعاقبة فى مراحله المبكرة فى صحراء موريتانيا مرة، وفى التحاقه بجيش التحرير الجزائرى مرة ثانية وفى سفره مُراسلا صحفيا ومشاركا مهجريا فى إمداد الثورة من باريس مرة ثالثة. ومع أن الباهى لم يزر مصر فى تلك الآونة إلا أن الراوى الذى يريد أن يعطى صورة بانورامية لخارطة الكفاح العربى والأفريقى حينئذ يتوقف مليا فى القاهرة التى يعدها عاصمة هذا الكفاح حينئذ. كما يرسم صورة أخرى شيقة لبيروت وما كانت تعج به من فكر وسياسة وحب وثقافة شهد الباهى طرفا منها، ثم لا تلبث عين الكاميرا أن تقفز إلى يوغوسلافيا ـــ حيث كان يقيم الراوى وفى مقدوره أن يرى المنظر الكلى للغابة العربية دون أن يضل بين ظلال أشجارها الكثيفة. لا يعدم الراوى بطبيعة الحال مبررا معقولا لهذه النقلات الفجائية، لكن النتيجة التى يخلص إليها القارئ هى توزيع المنظور بين طرفين نادرا ما يلتقيان؛ الكاتب وتجربته فى تمثل الأماكن والشخوص والأجواء العامة، والمكتوب عنه وهو مرصود من الخارج فى هيئته وحركته ولفتاته. ظلت هذه المسافة التى لا تختزلها سوى

الإرادة الروائية من مزج الذات بالموضوع لاختراق عوالم الأخر واستبطان كيانه الداخلى قائمة فى جميع فصول الكتاب، لا يخفف منها سوى ما يتراءى للكاتب أحيانا من تأملات طريفة عن كيفية تشكيل الصور فى المخيلة، عما يبقى فى الذاكرة، مما يعالج برفق آثار هذا الانشقاق المحتوم فى السير الغيرية الأدبية.

لكنه لحسن الحظ لا يلبث أن ينسى هذه المقاومة المقصودة لطرائق السرد الروائى يستسلم لغواية وصف عمليات التمثيل البصرى أو النفسى لعالم الآخر فيقدم صورا بارعة تحضر تاريخها البارز فى وعى القراء. مثلا يصف الشكل الخارجى لبطله قائلا: "عدا السمرة والأسنان" البيضاء"، وذلك الاسم "الباهى" فإن هناك مجموعة من الصفات والعادات تنطبق عليه أكثر مما تنطبق على غيره. فالشعر الكث الطليق، وقد أصبح هكذا نتيجة الإهمال أو النسيان، ولا يمتّ للغواية بصلة يميزه أكثر مما يميز غيره، رغم أن كثيرين يشاركونه هذه الصفة خاصة فى باريس. أما الإهمال فى الملبس فلديه أوضح مما لدى الآخرين. فهو ليس معنياً، باختيار الألوان التى تلائم ذوى البشرة الداكنة، وليس معنيا بارتداء الموديل السائد. وحين يرتدى ألوانا متنافرة فيما بينها تصبح ألوانه، وربما وحدها التى تلائمه ... فى وقت متأخر ستصبح الأكياس البلاستيكية إحدى العلامات التى تميزه عن أغلب الذين حوله".

وعندما ينتقل عبد الرحمن منيف لتصوير عالمه الداخلى، أشواقه واهتماماته، عنايته الفائقة بالحيوان واعتباره دائما أنبل من الإنسان، معرفته البدوية الأصيلة بالنجوم وتأثيرها والقمر ودوراته وعلاقاته بالجنس والجنون والماء فإنه يكشف عن هذا الاتساق المدهش للتكوين الإنسانى مع منظومات البيئة وأنساق الأفكار. إنه لا يسجل نتائج لقاءاته العارضة بالباهى كما يبدو

للوهلة الأولى، بل يشكل صورة فنية مركبة وموزعة على المساحات المادية والروحية لهذا العالم الخصيب، يمارس براعته الروائية العارمة فى كتابة الحياتين المتقاطعتين لصوت الرواية وصورتها، ويقدم نموذجا فائقا فى الأدب العربى لشكل السيرة التى لا تتحول إلى بحيرة التاريخ الراكدة، لأنها تترشح مقطرة فى ذوب ذرات الحياة اليومية لتصنع كنوزها من خبرات إنسانية وجمالية رفيعة تصبح النتيجة التى يصل إليها الكاتب بهذا الكشف فائقة الجدة: "حين تستفحل الطبيعة فى داخل الإنسان، حين تصبح جزءا من كينونته، فإن هذا الإنسان. يصبح أكثر قوة وأكثر تواضعا. إذ يعرف كيف يتكيف فى إطار الطبيعة. كيف ينسجم معها. وهذا ما يجعله أكثر قوة. فى نفس الوقت الذى ينضم فيه إلى هذا الموكب اللانهائى فى العناصر والكائنات والأزمنة التى تجعله ينساب فى نغم أبدى، حيث يصبح عنصرا، لحظة، ذرة فى كون لا يعرف الانتهاء".

من الطريف أن نلاحظ أن هذه الطبيعة المنشودة ليست أفريقية ولا عربية، وأن هذا الإنسان الذى اندمج فيها بعشق وفهم قد أخذ يمثل حلقة الوصل الحميم بين القومية والكونية، حيث يتلألأ جوهره الإنسانى بغض النظر عن لونه ولغته وجذوره الأولى، يصبح وجوده المتكيف فى الوسط الجديد تجليا لتجاوز العصبيات الكريهة والإندراج فى اللحن الإنسانى المتناغم على أن هذا الاندماج لا يلغى هويته ولا ينتهى إلى استلابه. بل على العكس من ذلك، يفضى به إلى توسيع حدقته لتستوعب المفارقات والمقارنات ويدرك حجمه الخاص فى إطار العام. وكم كان مشوقا أن ينقل لنا منيف فقرات من كتابات الباهى المقارنة عن نباتات الصحراء واستراتيجياتها فى التخمير والإنبات. فهذا المخزون العلمى كان يؤذن بإمكانيات تحقيق حلم الباهى فى كتابة رواية كبرى عن "ذاكرة الصحراء" والواقع أن منجزات

منيف ذاته تحقق هذا الحلم بشكل ما مثلما حققت "أديب" طه حسين وجود رفيقه وخلدت حالته الملتبسة الضائعة وهى تكشف عن تناقض كاتبها. إن الباهى بهذا المعنى هو أحد أقنعة عبد الرحمن منيف وهو يعيد خلقه فى هذه السيرة. فيسمح لنا بمطالعة الفرجة المنشقة بين الكينونتين ومراقبة ما يتراءى حولهما من ظلال رهيفة وأنغام ناعمة.

نقد الحياة واللغة :

لأن الفكر الأدبى فى صميمه نقد للحياة، فإنه عندما يركز بؤرته فى الأنشطة السياسية يصل إلى مكمن الخطأ والخطر فيها. يحدد عبد الرحمن منيف بلماحية مدهشة طبيعة الإنسان البدوى بإيجاز غير روائى ، فهو يعتمد على "الثقافة الشفوية؛ الحذر، البساطة فى الأكل والمظهر، الصراحة، الصبر، وقبل كل شئ الوفاء. هذه جملة ما تعلمه الصحراء لأبنائها" ثم يكشف بصراحة تناقض أخلاق البداوة هذه مع الممارسات السياسية العربية "لقد أخذت الأنظمة العربية فى العقود الماضية، وهى لا تزال كذلك إلى الآن، بعض صفات البداوة لا كلها. ربما أخذت الجزء السيّء منها، مما جعلها تبدو فى المحصلة الأخيرة بدائية أكثر منها بدوية. الأمر الذى دفعها إلى مستنقعات الدم والحقد. وبالتالى دفعها إلى الجنوح نحو قيم هجينة تقع عند التخوم المشتركة لمنطق التسلط والاستبداد والفردية. فى الوقت الذى تعتبر صيغة البداوة، حتى فى أعماق الصحراء، مثلا للمشاركة والمساواة على الأقل فى مواجهة الخصوم المشتركين".

ومع أن منيف يميز بصفة قاطعة بين البداوة والبدائية، إلى أنه يغفل فى هذا السياق التركيز على طبيعة بنية منظومة القيم الحضارية، مما قد يوهم بعض القراء بأنه يتغنى بلون من الحرية الطوباوية التى تشبه عشق الإنسان

الأول للطبيعة بطريقة رومانسية. والواقع أن كتابات منيف الإبداعية والفكرية كلها تنزع إلى تأسيس وعى صارم بتلك الحرية المحسوبة المنتزعة من السلطات المتعددة، طبقاً لقواعد مدنية منظمة يتم اكتسابها تدريجيا، وتنميتها نضاليا، بالإيمان بحقوق الإنسان والعمل فى تشكيل مجتمع ديموقراطى متقدم باستراتيجية حضارية واضحة وربما كانت محنة جيل التحرير التى لم يعطها عبد الرحمن منيف حقها من التحليل فى هذه السيرة، ربما التزاما بحدود سعى بطله وآفاق رؤيته، هى عجزه عن إعادة صياغة الحلم القومى بوضوح بعد الاستقلال ليتمثل فى بناء الدولة المدنية بشروطها العصرية البعيدة عن الشعارات المضللة. وهروب كثير من رموز هذا الجيل للإقامة فى ظل المجتمعات الغربية لينعموا بأوسع هوامش الحرية الفردية. وقد قال منيف شيئا من ذلك برفق يناسب وفاءه لشخصية الباهى ورغبته فى تبريره وتكزيمه.

على أن هذه السيرة لا تقدم الباهى بقدر ما تبرز رؤية منيف ذاتها لكثير من قضايا الفن والوجود والحياة واللغة؛ فهو يقدم لنا مثلا تصوره لأشكال الزمان الدائرى الخادع والطولى الصارم، لأنواع المكان وارتباطاتها، يضئ لنا مناطق بالغة الحساسية من نهجه الإبداعى ونسغه الفكرى ومذاق الأشياء على لسانه، حيث نلتقى بمادة طازجة ممتعة عن تصوراته التى تصنع صوره وحكاية رواياته. يقول عن المكان مثلا: "العلاقة بالمكان، علاقة ألفة وتعّود، وبمقدار ما تكون الألفة رابطة وعلاقة مع الآخر فإن سطوة المكان لا تقل عن ذلك. الحرارة التى تولدها الشمس، الريح التى تهب من هذه الجهة أو تلك. الأمطار والمياه التى تشكل جسرا بين الإنسان وذلك المكان. حتى نظرة القطعان وهى تعود من المراعى، وصوت الديكة وهى تختتم ليلة لتبدأ يوما جديداً، ثم رائحة الخبز، صوت الحليب وهو يتدفق

فى الأوانى النحاسية، والحطب الذى يوقد من أجل قهوة الصباح أو المساء. وعشرات التفاصيل الأخرى، إنها كلها تشبه الخيوط التى تلتف على الروح لتجعلها فى أسر دائم".

المكان هنا ليس مقولة فلسفية مجردة يدور حولها لفظ فارغ من المعنى، بل هو فضاء يتم تخليقه وإبداعه وإسكانه بالألوان والطعوم والروائح الأصلية. إنه المكان كما نتذوقه فى أعمال منيف حتى مدن الملح، إنه طريقة رؤيته للوجود وتراتب الأشياء فيه، تتم بلورتها من منظور الكاتب والمكتوب عنه. وإذا كان الإبداع الفنى استبصارا بالحياة وحركتها، فهو بالقدر ذاته وعى عميق باللغة وقدرة على تنميتها وتخليق عوامل الاتصال الجمالى عبرها. عبد الرحمن منيف له إنجازات حقيقية فى توليد شعرية اللغة السردية العربية، غير أن هذه السيرة تمدنا كذلك ببعض ملاحظاته العميقة التى تكشف عن حساسية مفرطة بجسد اللغة وتجلياتها. يلاحظ مثلا على اللغة المغاربية أنها تقع بين طرفين: "ففى الكتابة المغاربية، الصحفية تحديداً، يخيم لغويا أحد مناخين، أو الاثنان معا؛ مناخ الترجمة، وفى بعض الحالات حرفيا عن الفرنسية، بحيث يتعذر على قارئ شرقى استيعاب عدد من المصطلحات والتعابير. أما المناخ الآخر المسيطر فهو اللغة التراثية، وتاليها الأسلوب الكلاسيكى. بحيث تبدو الصيغة وكأنها انحدرت بكل ظلالها من جبهة أحد مشايخ العصور القديمة.. وميزة الباهى وأهميته فى هذا المجال أنه ساهم فى تطويع اللغة الصحفية؛ إذ جعلها أكثر مرونة لتلبية الحالات والحاجات الجديدة، وبالتالى أكثر عصرية. وقد ساعده على ذلك المعرفة المتينة باللغتين العربية والفرنسية، ثم الاحتكاك بلغة وأساليب جديدة فى التعبير كانت سائدة فى المشرق".

إن هذا يعنى ببساطة أن مستويات التعبير اللغوى ومدى تطورها والتئامها هى التى تعكس بالضبط حركة المجتمع ودرجة استيعابه للتغير الحضارى والتحام نسيجه القومى، مما يجعل الشعوب التى تقدمت فى إنضاج عصر النهضة العربية فى مصر والشام والعراق لا تعتمد فى ريادتها على الزعامة السياسية أو القدرة الاقتصادية، وإنما ترتكز على محصلة هذا الفعل الخلاق فى مختلف أبنية الحياة المادية والمعنوية، كما تتجلى خاصة فى لغة الإبداع والصحافة وما تكشف عنه من انسجام جمالى وتطور حضارى ملموس.

تاريخ ورواية وشعر:-

تتعاون مخيلة الروائى وذاكرة المؤرخ فى اللحظة المناسبة، ولأن هذه السيرة تكاد تطرح حياة جيل بأكمله للنقاش والتأمل، فإنها لا يمكن أن تتفادى التعرض لأسود الأيام، للخامس من حزيران. يفرد له منيف فصلا من فصوله الثلاثين ثم يعود إليه عند نقطة الختام يكتب عنه دون أن تكون لديه مادة خاصة بموقف الباهى منه سوى إشارة عامة مبهمة، إنه يسجل وجيعته الشخصية وجرح أبناء جيله كلهم : "كان الطقس كما تقول النشرة الجوية صحوا، وكانت الثقة بالنفس كما تقول كل الإذاعات والصحف تصل إلى درجة الكمال. وكان الحقد سيد الموقف. وفجأة فى ذلك الطقس الصيفى تهبط الحرارة إلى درجة التجمد، وتنحدر الثقة إلى حد التلاشى. وذلك اليوم الذى انتظره الجميع ليغسلوا عاراً قديما يصبح هو ذاته يوم العار الكبير.. وهكذا وقع الباهى، مثلما وقع كل الجيل فى دائرة النار .. بكى إلى درجة التلف، شتم إلى حد البذاءة، تعلل بحجج وأسباب قد ترضى الذات فى اللحظة لكن تمزقها وقد تدمرها فى اللحظات التالية. كفر بكل ما آمن به سابقاً، وكاد

يؤمن بكل ما كفر ، انكشفت الأمور إلى درجة العرى الكامل، لكن الحيرة ظلت قوية مستبدة".

لا يحتاج الروائى لمخيلة نشطة كى يصور هذه الأيام، ليس هناك من لم يحترق وعيا بها وشقاء بتفاصيلها، كما أن المؤرخ لا يستحث ذاكرته لاستحضارها. وعبد الرحمن منيف يتمثل الباهى - فى موقفه القومى ـ كما يتذكر نفسه. لكن إشاراته تظل عامة غير محددة، لا يعمد إلى رصد حركة ضميره الشخصى وتحولاته الدقيقة فى تلك اللحظات المفصلية الحاسمة. وإذا كان لى أن أتقدم كقارئ بشهادتى الخاصة عند أهم التحولات التى ترتبت على هذا اليوم فى مسيرتى الفكرية فقد كانت نوعا محددا من الكفر بالزعامة الفردية والإيمان بأهمية الديموقراطية مازلت أذكر ـ وقد كنت فى مدريد أحضر للدكتوراه حينئذ، أننى أصبحت أتلعثم عندما أسأل عن جنسيتى، وكان أوجع تعليق للصحافة الإسبانية المتعاطفة معنا نسبياً صورة للرئيس عبد الناصر وهو مبتسم مثل الجيوكاندا وتحتها كتب سطر واحد "هذا الرجل الذى قال لشعبه كفوا عن التفكير وسأفكر نيابة عنكم" ومع أن إسبانيا فرانكو حينئذ لم تكن أسعد حالا من مصر لكن الضربة كانت قاصمة ولم تفلح دواوين الشعراء ولا روايات القصاصين أن تطهر روحنا من آلامها حتى الآن، وربما كانت إشارات منيف فى هذه السيرة مجرد توطئة لعمل أكبر يقوى على إزاحة هذا الهم إبداعيا من صدر أبناء الجيل الذى يرزح تحت وطأته. ومع أن شخصية الباهى، كما يجسدها منيف، موزعة بين توق محموم للرواية، وأمل مكتوم ومؤجل دائما فى ممارستها الكلية، وبين معايشة حميمة للشعر وتحقق شبه كامل فى إنشاده والتمثل الخالص به، فإن كفة الرواية هى التى ترجح بطبيعة الحال، حيث يقدم منيف فى هذا السياق بيانا عن ميزاتها المعاصرة ينطرح على أعماله أكثر مما يغطى أشواق الباهى المحبطة فهى

"أداة يستطيع من خلالها أن يروى الكثير دون أن يتهم بالنرجسية، ودون أن تعنى بالضرورة حياته وحدها، إذ بمقدار ما تمثله تمثل الآخرين، وتعكس حياة جيل بكامله، إضافة إلى أنها تحفل بعبق المكان وتحديات الزمن وهموم مرحلة تاريخية. وأيضاً تسجيل تفاصيل قد لا يتاح تسجيلها بغير هذه الطريقة، خاصة لأن الحياة من البدء إلى النهاية مجرد حكاية.. تتحول مرة بعد أخرى. وقد احتال إنسان الصحراء على الزمن بأن انشغل عنه، غافله، راوغه لكى يمضى، وقد ظل يفعل ذلك إلى أن تنفذ الحكايا.. وهناك احتمال ثالث لهوسه (الراوى / المروى عنه) بالرواية، فهى أمكر الوسائل لقول الكثير بطريقة جميلة، مما يجعلها تصل إلى عقول وقلوب الكثيرين وتحملهم بداية على أن يلتفتوا حواليهم ليتأكدوا، ثم ليفعلوا شيئا بعد ذلك. فالرواية أداة خطرة تحمل رسالة قادرة على الوصول إلى أبعد الأماكن متخطية الحواجز وعيون الرقباء".

فى هذه السيرة الروائية الفاتنة نجد فصولا شيقة عن مقاهى باريس وركاب المتزو فيها وأوضاعهم وعن ثورة الطلاب وجماعات الصعلكة، عن هوس الكتب ومتغيرات الرسائل، عن إنشاء الشعر والتداوى بمرثية مالك بن الريب كاملة، قبل أن يستقر المقام نهائيا بالباهى فى موطنه الذى يشهد نهايته الأسيفة قبل أن تحل ذكرى حزيران الأليمة. يروى منيف عن نفسه بقدر ما يصور نموذجه ويجسد حالة جيله وتاريخ روحه، فى سيرة وجيزة تمثل وعدا محدودا لسيرة أخرى أكثر غزارة وتدفقا، ذاتية هذه المرة، وشخصية قبل أن تكون قومية، تنتظرها من هذا المبدع العظيم الذى يسهم فى تشكيل الضمير العربى ويعيد خلقه بالفن الحقيقى الجميل.

أهداف سويف فى زينة الحياة

ماذا يعنى فى السرد الأدبى أن تكتب بلغة أجنبية غير تلك التى ولدت بها وتربيت عليها وتعلمت الأشياء بأسمائها والعواطف الطازجة بكلماتها؟ هذا السؤال تطرحه علينا المجموعة القصصية المترجمة للكاتبة المصرية العالمية أهداف سويف، كريمة الأستاذ الرائد الدكتور مصطفى سويف والناقدة الدكتورة فاطمة موسى التى اغتربت عنهم وأقامت فى انجلترا منذ سنوات عديدة. كما تطرحه بنفس القوة مجموعة الإبداعات الفائقة التى يكتبها أدباء المهجر الجديد مثل أمين معلوف وبن جلون وغيرهما. ولعل مناقشة هذا السؤال أن تكون المدخل الملائم لقراءة هذه الأعمال وكشف آليات إبداعها. فالكتابة بلغة أجنبية تعنى أشياء كثيرة من أبرزها استبدال ذاكرة اللغة الجديدة وثقافتها باللغة الأم وثقافتها، فعندما أختار منظومة تعبيرية أرتكز فى حقيقة الأمر على رصيدها الدلالى و القيمى، تفرض علىّ الكلمات تاريخها وإيحاءاتها وترابطاتها الحية فى الواقع والأدب، تفضى لى بمكنونها من مختزن فنها كى أوظفه وأبني عليه. عندئذ أنتقل تلقائيا إلى المجال الحضارى الذى تؤطره، فأختار بعينها وأسمع بإيقاعاتها وأهفو مع روائحها وطعومها خضوعا لثقل ذاكراتها. يترتب على ذلك أن المبدع فى هذه الظروف يجد نفسه وقد استصفى من تجربته الحيوية تلك العناصر القابلة للنقل فحسب ويأخذ فى شرح مفهومها، كما اضطرت الكاتبة فى العقبة الأولى هنا أن تشرح كلمة "شيش الشباك"، وهنا يدخل الاعتبار الثالث الخطير فى هذه التجربة وهو المخاطب. لأن الكتابة بلغة ما تعنى التوجه إلى المتحدثين بها أساسا مما يتضمن السفر الداخلى للكاتب والتحول القيمي نسبيا فى مفاهيمه ومنظوره. انه يخاطب الآخر، فلابد أن يقدم صورة لافتة عن "الأنا"، لابد أن يبرهن فى كل لحظة على معرفة مزدوجة ومراعاة محسوبة

للموقف وهو يتكئ على الحافة الفاصلة بين ثقافتين فى تلك المنطقة المراوغة الفاتنة التى تتيح له فرصة كشف المستور. يقف فى ملتقى النهرين عند مجمع الذاكرة مراوحا بين التعرية والتغطية بما يجعل للكتابة مذاقا لاذعا وممتعا.

إيقاع الأنوثة والأمثولة :

للأنوثة إيقاع ناعم فى كتابة أهداف ينساب كحبات الرمل البيضاء، يلتبس بشعر الحياة ويجسد عناصرها المرئية وهى تمتزج برفق مع مبهمها الجميل. يحفر فى حميمية الذات ليكشف عن نبع الشعور البكر الذى لم تصل إليه عين الرجل الكاتب من قبل. يبلغه من داخله عبر اشتباكاته الدرامية مع المصير المعلق. قد تفتننا رهافة الملاحظة فى مطلع القصة الأولى من المجموعة عن علاقة المياه بالرمال وهى تصنع أهلّتها الفاصمة غير أننا لا نلبث أن ندهش فعلا عندما يصل السرد إلى المنطقة التى لا يجوسها الرجل؛ منطقة الجسد الأنثوى إبان الحمل قبيل انشقاقه أو انفراجه. تقول الرواية : "كنت أجلس ويدى على بطنى، أنتظر حركتها: الانفجارات المتناهية الصغر، والرفرفات التى تدلنى على مكان رقودها وعلى مزاجها. وتدريجياً أخذنا نتحاور. كانت تكوّر جسدها وتكمن بصلابة فى إحدى زوايا جسدى حتى أنكفىء فى وضعى غير المريح، أحثها وأنسخها لتعود إلى موقع ألطف. كنت أدلك زاوية ما بين بطنى بتؤدة وإذا بخبطة خفيفة تسرى مباشرة نحو يدى. أنقر أنا وتخبط هى من جديد .. رغبتى فى الطفلة نبعت من عشقى لأبيها، وكم كنت غارقة فى حبه ذلك الصيف. جسدى لا يشبع من الأب، وطفلته آمنة فى داخلى". لا أذكر أن حساسية السرد العربى قد اهتزت بوصف مثل هذا الحوار من قبل، حوار أجساد تتنضد وتنشق وهى تتكور وتنمو فى ماء العشق النهم الآمن الذى يجمع بين ثلاثة أطراف فى منظومة العائلة المقدسة منذ فجر البشرية. مازالت ترن فى وجداننا أصداء الصورة الغنائية الشفيفة

التى تنشدها شادية عن شبه الابن بالأب ـ من المحزن أن اسم الشاعر يسقط دائما من حساب الأغنيات ـ وهى تقول : "تطق الهوى، من حبى فيك، يا أحلى صورة شافوها اثنين" فنسخة الكربون المطابقة، أو الليزر الناطق الآن، عندما تتجلى فى تماثل ملامح الأب والابن ليست سوى طاقة النور العاشق الذى يجمع بالهوى بين الأبوين. لكننا هنا فى القصة أمام جهاز تعبيرى آخر ينتمى لنوع مخالف من شعرية الكناية، لا يعتمد على الاستعارة الغنائية، بل على الرصد المتقن الحنون لدفق حركة الحياة ويبدو أن للكتاب ـ رجالا ونساء ـ عيونا تختلف فى نظام رصدها للمشاهد عن عيون القراء من بقية خلق الله. فهم يرون الحياة دائما موضوعا جماليا معرضا للتمثيل والترميز والاستدعاء. حواسهم مستفزة أبداً لالتقاط الظلال الهاربة بدلالاتها الخفية. قد تختلف عين الكاتبة عن الكاتب فى زاوية الرصد، فى نوع التفاصيل، لكنهما فى جوهر الميكانيزم التمثيلى سيان. تعترف لنا راوية قصة الزينة مثلا بعد مشهد تدليك البطن السابق أن عينيها وقعت فى صالة الترانزيت بأحد المطارات على امرأة باكستانية تحتضن طفلها باعتباره أثمن ما تملكه فتسرف فى وصف ألوان ردائها وأنواع حليها، لكن بؤرة المشهد عندها تتمثل فى دفن أنفها فى شعر الصغير خلال لحظة الوسن الجميل، وتقول : "خزّنت هذه الصورة فى ذاكرتى"، ثم تحكى عن لحظة خطرة كانت تعبر فيها إحدى المناطق الأفريقية فلمحت أسدا بين الأعشاب الطويلة. طلبت من السائق أن يتوقف وقفزت من السيارة وصوبت آلة التصوير والتقطت صورة له وهو رابض "وحين عدت إلى السيارة كان السائق يستجمع قواه بعد أن دب الرعب فى أوصاله. وأكد لى أن الأسد كان يستعد للانقضاض علىّ. مازالت أحتفظ بالصورة .. أتطلع إليها ولا أستطيع أن أصدّق ما كان يمكن

أن يحدث. لم أكتب القصة رغم احتفاظى بمادونته من ملاحظات فى هذه المحفظة الجلدية".

الطريف هنا أن نفى الكتابة يتم عبر الكتابة ذاتها؛ فهى تكتب القصة، موجزة مكثفة دون التفاصيل المدونة المزعومة وهى تحكى أنها لم تكتبها. لكنها على أية حال تعترف بهذه السجية الأصيلة فى الكتاب جميعا، وهى تلقيهم للحياة باعتبارها عجينة إبداعية، موضوعا مطروحا للاكتمال عندما يوظف فنيا، يظل ناقصا ومبهما، لا يتمتع بوجود فعلى سوى بالكتابة. الواقع مجرد تمرين على فعل الخلق، وأهم من ذلك طريقة توظيف تداعيات الذاكرة، فالأسد هنا رمز لشبح يتربص بالراوية، هو الانفصال عن الحبيب، دائما كان يجثم على أوراقها، من هنا يكتسب الجمع بين الموقفين دلالة خاصة.

لكن الأمثولة المركزية المهيمنة على هذه القصة تكمن فى التوازى الدقيق بين حركة الحياة، فى مدها وجزرها، فيما يعتلج فيها من حب ويجف عبرها من عواطف، من جانب، وحركة الرمل فى جدليته مع الموج من جانب آخر. بهذا المشهد الشاطئ تفتتح القصة وتختتم. وترقد فى أعماق البحر فى النهاية زرقته الغامقة التى لا يعرف عنها الرمل شيئا. كما تتحجر الرمال المتراصّة الساخنة اللابثة على مبعدة أميال من الشاطئ دون أن يصلها الموج. هذا هو المعادل المادى للحياة البشرية فى تدفقها وتضادها وقصورها عن بلوغ مراد الإنسان. المعادل الطبيعى للسعادة الزوجية المتسربة من بين الأصابع بالرغم من الجهد المستميت فى الحفاظ عليها. هذا هو الخطر المتربص بالكيان العائلى والذى تحوم حوله وتصيب كبده جميع قصص المجموعة بدرجات متفاوتة من الوضوح، وإن كان يجثم فوقها دائما قدر ثقيل من شعرية الحزن. من هنا فإن العنوان الانجليزى للقصة "زمارّ

الرمل" أشد ارتباطا وأعمق صلة ببنيتها الدلالية من تلك الزينة التى ألصقت بها فى الترجمة العربية دون أن تنبثق من صلبها المشروع.

مجمع الأجناس وصعوباته :

إذا كان الوضع الذى يجد فيه الكاتب المغترب نفسه فى ملتقى اللغات ومجمع الأجناس يعتبر وضعا أدبيا بامتياز، فإن كل ما يحدث فيه من تقاطعات وتبادلات، من إشارات ومآزق وطرائف يصلح مادة إبداعية، حيث تشف الفروق الدقيقة فى العادات والنظم عن دلالاتها الحضارية. ويصبح وصفها ضروريا لالتقاط مساراتها المحتدمة. عندئذ تزدهر المفارقة، ويظل الموضوع المفضل لدى معظم كتاب المهجر تجربتهم ذاتها فى قلب هذا العالم الجديد.

لكن أهداف سويف تتمتع برشاقة فنية بالغة، تستفيد من خبرتها القديمة فى مجتمعها المصرى العريق، كما تتشرب خبرات محدثة بتلك المجتمعات العربية المهجنة. تكتب "ميلودى" مثلا عن البشر الخليط فى مجمع سكنى بإحدى دول الخليج، تجعل البطولة فيها لمفارقات الحياة كما تتجلى فى سيرة طفلة بالغة الوضاءة؛ بنت موت، تدهمها سيارة وهى تجرى خلف أمها فى المساء. لكن عين الكاتبة الغريبة تلتقط العادات والطقوس، الحكايات والملابس، أحوال الرجال والنساء وما يفعلونه من أجل المال والعمل. ولأنها تكتب بالانجليزية أصلا فإن اهتمامها يتركز على ما يفعله الرجل المسلم فى علاقته بالمرأة مقارنا بالرجل الغربى، فبينما يقوم هذا الأخير بتعقيم نفسه حتى لا ينجب أطفالا يلجأ المسلم إلى تكوين أسرة ثانية، بعد فشل زيجته الأولى غالبا من امرأة غربية كى يشبع نهمه لامتداد السلالة، وكيف يضبح الإنجاب حينئذ صفقة تخضع للمناورات والضغوط. كيف تقضى النساء

أوقاتهن على حمام سباحة لا يسمح بـالنزول إليـه سـوى للرجـال والأطفـال. كيف يقضين العمر فى السمر والعناية بالتفـاصيل الصـغيرة، فتنبـت العـادات الغريبة وتصبح مادة الحياة. لكن ما يهمنى الإشارة إليه بصفة خاصة فى تلك القصة هو كيفية بنائها واللفتة الفنية الماهرة التى تختتم بها. فهى تمضـى على نسق تقليدى معتاد من الحكاية بضمير المتكلم والخضوع لتداعى الذاكـرة فـى وصف تعلق الأم بطفلتها مما يجعلها توشك أن تنقلب إلى "حدوتة" تصل إلـى منتهاها عندما تذكر أن على الأبوين بعد فقد طفلتهما أن يظلا فـى هـذه البلـدة عاما خامسا حتى يمكن لهما صرف مكافأة نهاية الخدمـة والبعد عـن مسـرح المأساة. عندئذ تسعف الكاتبـة قدراتهـا الفـذة فـى الصـوغ وتحريـك مسـتويات الزمن فتتدارك هذه النهايـة الميتـة راجعـة لاسـتدعاء ليلـة الحـادث والتسـاؤل بلهفة عن كيفية سوق الخبر إلى ابنهـا المولـع بالفتـاة، بهـذه الحركـة البسـيطة تستدير خطوط الأحداث لكى تشعرنا بهـذا اللـون مـن الاكتمـال الفنـى المميـز للأعمال الإبداعية فى تخالفها مع خطوط الأفق اللانهائى فى الحياة الطبيعية.

ومادمنا نتحدث عن نهايات القصـص وكيـف تبـدو فيهـا مهـارة الكاتبـة المتقنة عندما تنقذها من رخاوة الحكايات لتضمن لهـا بنيـة فنيـة صلبـة. فـإن نهاية القصة التالية وهى "شى ميلو" لا يمكن أن تنتمى إلى الحساسية العربية، بل تحمل المذاق المميز للنص الانجليزى الرهيف علـى وجـه التحديد. تقـول "ميلو" - العانس الجريجية التى تدير مطعماً فى وسط القاهرة بينما يقبع كلبهـا المرقط على ركبتيها - تقول لفرح ابنـة صديقتهـا وهـى تخبرهـا بتعلـق رجـل كهل بها ، دون أن تعرف أنه حبيب "ميلو" السابق :

"أخـبرينى إذا كنـت تعتقديـن أن هنـاك رجـلا يكـن لـك شـعورا معينـا بالحنـان، لكـن لا يفعـل شـيئا ــ لا يقـدم ــ وأردت أن تشـجعيه قليـلا، فقمـت

بمبادرة، خطوت خطوة لا تخطئ، خطوة لا يمكن لأحد أن يتظاهر بعدم فهمها ؛ هو، هو تجاهلها؛ تجاهلك، بماذا تشعرين ساعتها؟

وتجيب فرح بثقة : هذا لا يمكن أن يحدث.

"ولكن إذا حدث، حدث بالفعل ؟

"لا يمكن، ولكن إذا افترضنا أنه حدث ـ أعتقد أننى لن أهتم بهذا الرجل بعد ذلك. لكنه تعبير لطيف، ألا ترين ذلك يا طنط ميلو؟"

"ماذا ؟ ماهو اللطيف يا شيرى؟"

يكن لك مشاعر الحنان

"آه" قالت ميلو : "الحنان، نعمة، بالطبع"

هذا الاقتصاد اللغوى فى الحوار، طريقة تقطيعه عندما يلتقط فتات الحياة من منظور المرأة وهى تستعيد وجودها. كيف يمتزج الحب بالحنان ليتبخر فى سلبية الرجل الذى لا يقدم على شئ. هذا الروح ينتمى إلى ضمير اللغة الانجليزية حتى بعد تعريبه. يتراءى فيه مزاج الإنسان الغربى وهو يتجلى فى كيفية إدارة دفة الكلام. لا يمكن لامرأة عربية أن تتحدث هكذا عمن تعلقت به فى شبابها وترى فتاة صغيرة ترسم خطة أنثوية لا حتوائه. لكن المهم هنا هى الكيفية التى تتقاطر بها الكلمات والإيقاع الذى يتم الضغط عليه بشدة للتمييز بين الحب والحنان. فرق دقيق فى المشاعر والنماذج الإنسانية تعكسه اللغة بكفاءة عالية وهى ترسم الحدود بين الطباع والأمزجة والثقافات فى نهاية مشحونة بالأسى والشعرية. لكنها شعرية غربية طالما أطلت علينا من القص الانجليزى المعتق.

على أن هناك مشكلتين عسيرتين على المتلقى العربى فى إبداع أهداف سويف كما يتمثل فى هذه المجموعة، الأولى خاصة باللغة، والثانية بالمنظور الذى تختاره فى بعض القصص، ويمثلان تحديا لا تلبث الكاتبة أن تواجهه وتتجاوزه فبالرغم من أنها قد اشتركت فى ترجمة كل هذه القصص تقريبا إلى العربية، باستثناء واحدة نابت عنها والدتها فى نقلها، إلا أن هناك ارتباطا واضحا فى المستوى اللغوى للحوار عندها. ففى بعض الأعمال يجرى الحوار بالفصحى، مثل "زينة الحياة" و"شى ميلو". وأعمال أخرى تستخدم العامية مثل "تحت التمرين" و"المولد" وثالثة تخلط المستويين فى الحوار مثل "السخان" وغيرها.

وهذه مشكلة لا تحلها سوى ممارسة الكتابة الإبداعية مباشرة باللغة ذاتها. أما الترجمة فهى قلقة ؛ إذ تنظر بعين إلى الأصل الانجليزى فتبحث جديا عن نظائره فى العبارة النحوية المستقيمة على النمط الذى يجرى عادة فى الترجمة، دون حاجة إلى الاغتراف من المستوى الفورى المباشر والتعميد بمائة. لكنها تنظر بالعين الأخرى إلى الواقع المعاش؛ خاصة كما يصور فى الأعمال التى تتربع فى الوسط الشعبى المصرى وتقدم نماذجه بعفوية فينزلق على لسانها التعبير العامى بتلقائية. الأمر الذى يصيب الأسلوب بالحول فى حركة العينين ويحمل القارئ أحياناً على الشعور المبهم بعدم الارتياح لافتقاد التجانس الكلى فى لغة المجموعة. وفى تقديرى أن هذه الصعوبة ناجمة عن تشابك مواقف الكتابة والترجمة والقراءة فى حالة "أدب المهجر السردى" ولن يمكن تجاوزها إلا إذا تمرست الكاتبة بالحرف العربى مباشرة واختارت بحساسيتها أن تستقر على أحد المستويات، فإما أن تكتب على طريقة نجيب محفوظ أو يوسف إدريس. أما أن تجمع بينهما فى نفس واحد فإن اللغة قد تصبح أداة لتشتيت بؤرة السرد بدلا من تركيزها.

أما المشكلة الثانية فهى أدق من ذلك وأرهف؛ لأنها تتعلق بالمنظور الذى تختاره لراويها، وهو فى معظم الأعمال منظور أنثوى بالغ الذكاء. لكنه قد يتحرك فى اتجاه تقديم منظور الرجل، وهذا تحدٍّ جميل ومشوق من الكاتبة، لكن النتيجة مشكوك فيها. ففى قصة "تحت التمرين" التزمت جانب الحياد والوصف الموضوعى لاستزراع فتى أسمر وسط محل "كوافير" للنساء. استغرق جهدها فى التمثيل الحىّ لمزيج الفضول ومهرجان الألوان والحركات والتفاصيل الأنثوية الخلابة. لكنها جازفت بنجاح فى تمثيل مشاعر الفتى وهو يتدرب على لمس شعر النساء ويتعامل مع بشرتهن بفطنة حساسة. إنها بذلك تبتعد عن غنائية التماهى مع النموذج فى محاولة لاقتحام عالم الآخر والنفاذ إليه. لكنها فى القصة التالية "السخان" وضعت نفسها فى فم الأسد؛ أخذت تروى تفاصيل تحول مشاعر شاب مجتهد ومتدين، أصبح الراعى الوحيد لأمه وأخته الصغرى "حنان"، تحوله من الموقع الأبوى إلى الموقف النقيض المسرف فى جرأته وهو اشتهاؤها والتلذذ الآثم بملامستها، مع أنه فى باطنه بالغ الاستقامة؛ يرفض مجرد إغراء زملائه له بالعبث معهم. وبالرغم من أن القصة تنتهى بمبادرة الأخ بقرار تزويج أخته مبكرا بحجة أنه يعصمها بذلك من الخطأ، وهو فى الواقع يعصم نفسه بعد أن حام حول جريمة "زنا المحارم". تدخل الكاتبة فى منطقة مراوغة تملك فيها علم بيئتها العميق ومعرفة قراءاتها الموسعة لكنها لا تصل إلى ارتعاشات الوجدان ولا ذبذبات اللاشعور فى الخبرة العملية الساخنة. ومن ثم فإن النموذج لا يبدو مقنعا من الوجهة الإنسانية؛ إذ يصعب على من كان بهذه المواصفات أن يعترف لنفسه برغائبها، سيطرد أشباح نزقه باعتبارها من عمل الشيطان ويذهب ليفرغ طاقته الحيوية فى زحام الأوتوبيس، سيقاوم نظره وهو يمتد

لأخته دون أن يصل للمدى الذى تصورته الكاتبة لتقيم مفارقة التناقض الداخلى فى تكوينه.

الشخص الثالث :

تمتلك أهداف سويف حسا قصصيا بارعا وقدرة فائقة على ابتكار أسلوبها الفنى. فهى لم تلبث أن اهتدت إلى الطريقة المثلى للإمعان فى داخل المرأة مع توهم اختراق حاجز الرجل. تم ذلك فى قصة "المولد" أكبر وأهم قصص المجموعة، بل يمكن اعتبارها من أقوى نماذج القص فى الأدب العربى إذا سلمنا أنها تنتمى إليه. تلجأ الكاتبة برفق شديد إلى فكرة "القرين" أو "السيّد" فى الثقافة الشعبية عندما يتلبس "الجن" بجسد المرأة ولا ينطلق عقاله إلا فى حفلات الزار والذكر. تحكى "عائشة" قصتها على لسان "قرينها"، عندما ارتطم قدرها إثر نبوءة سوداء فى ليلة مطيرة مظلمة بهذا العالم الغيبى فى رحلة البحث عن الإنجاب التى تعانيها ملايين النساء. تلجأ إلى "سيدى أبو السعود" جراح القلوب فيقودها "فرج" الجزار الشاب بملابسه الجلدية إلى مولد سيدى على زين العابدين حيث يغتصبها فى القبور المجاورة وتتحق النبوءة المدمرة. قرينها الذى يقوم بدور الراوى المحايد يحكى الوقائع مستعينا بذاكرتها ومخيلتها وممثلا رمزيا للقوى الغيبية فيها. إنها منذ البداية لا تجهل اصطدام هذه المفاهيم بالعلم، وإن كانت قدراته لا تزال خارج كشف هذه المنطقة. فهى تعرف جيدا التفسيرات التى يمكن أن يتبرع بها أقرب الناس إليها، من عالم النفس والأنثروبولوجيا. إلى تعليق الأم المستوحى من ثقافتها الأجنبية. ليس معنى هذا أن أهداف سويف تتماشى مع عائشة، بل تحافظ دائما على المسافة الجمالية الضرورية بالرغم من بوحها بكثير من تفاصيل نزق المرأة ورغبتها فى المخاطرة والاقتحام وألمها الموجع بل فجيعتها فى النتائج وإذا كان من الواضح أن هذا الشخص الثالث

ليس سوى أحد الأصوات المنبعثة من عائشة ذاتها والتى تتمتع بوجود ميتافيزيقى وأدبى فإنه مناسب تماما لتجسيد الوقائع والمشاعر فى أبعادها القصوى. يلجأ لذاكراتها لوصف المشاهد؛ أى أنه يعمل من داخلها، عندما يريد شرح كيفية مساندة النساء للفتاة الذاهلة التى ستفيق على دقات الزار يقول "تسندها الخالة تماما مثلما يسند السكارى فى الأفلام التى شاهدتها عائشة". ولأنه ينبعث من داخلها فهو يعرف تلك اللحظات الحرجة التى تقف فيها أمام مقصورة سيدى أبو السعود وزوجته حبيبة وتتردد فى البوح بمشكلتها للرجل وإيثارها التصريح للمرأة. وأهم ما تنجح فيه هذه القصة هو استحضار الوعى المعاصر فى قلب الممارسة الطقوسية، فعين عائشة مثل جسدها وعقلها لا تغيب فى أية لحظة. وهنا يمكننا أن نقول إن احتدام المواقف وبلاغتها قد مسحت شقوق الأسلوب وصهرت تضاريس اللغة وداوت حتى جروح الترجمة. شئ واحد بسيط يكاد يفسد على القارئ متعة الإعجاب بهذه القصة الفريدة، هو خطأ فى "التوضيب الطباعى" إذ قدم الجزء الأول منها باعتباره قصة مستقلة بعنوان "المولد" والجزء الثانى "مارس" بعنوان كبير يوهم أنها قصة أخرى، لكن القارئ سرعان ما يفطن لهذا الخطأ فيسترد إحساسه بالمتعة الجمالية الرائعة لعمل فنى لم تظفر صاحبته بشهرة عالمية مجانية، بل استحقت أن تحتل موقعا متميزا بالكتابة فى اللغة الإنجليزية لابد لها أن تتبوأ نظيره بين كاتبات اللغة العربية.

الغيطانى وتدوين التلقي الجمالى للكون

أصدر الروائى المبدع جمال الغيطانى دفتره الأول من مشـروع يطلق عليه "دفاتر التدوين" بعنوان شعرى مراوغ هو "خلسـات الكـرى" وخصصـه لتسجيل الإيقاعات الغائرة فى ذاكراته الحيوية والفنية لآثار الحضور الأنثوى الطـاغى علـى الوجـود. علـى اعتبـار "أن الجمـال الأنثـوى ليس إلا إشـارة وتلميحا إلى عذوبة الكون المتكوّن بالفعل والمحتمل أيضا. أنفقت عمرى فـى التشوّق إليه، غير أننى لم أرتو ولم أنل حظى". كمـا يقـول فـى مقدمتـه التـى تحمل عنوان "تحنين".

وبالرغم من الاحتراز الـذى يـورده فـى المقدمـة، جاعلا هـذه النمـاذج العليا لعذوبة الكون أدبية فى الدرجة الأولى، تعود للمتخيل المحتمل كما حدده أرسطو منذ بدء النقد باعتباره "ما يمكن أن يكون" لا ما كان بالفعل، وبـالرغم من إصرار الغيطـانى علـى أن يؤكد أن هـؤلاء النسـوة "بعضـهن سـعين فـى مجال بصرى .. لم أدرك وجودهن الحسىّ، لم يمتزج عرقهن بعرقـى، غير أن طلعة كل منهن أخذتنى عنى، وكثيرا ما يقصّ المرء ما تمنى أن يكون لا ما كان بالفعل، والأكثر أنه يرى بالتمنى" بالرغم من هذه المخاتلة الفنية فإننـا نستطيع أن نشهد فى هذه الصفحات المفعمة بـروح العشـق الحسـىّ الصوفـى المعجون بعبق الواقع الفعلى تجليات بالغة الصفاء والعمق للحظات فائقة مـن وعى المبدع وذكرياته عندما تشفّ وترقـى إلـى مرتبـة الأحـلام الكبرى فـى تاريخ الإنسان، عندئذ يتجلى لنا هذا المزاج المبدع من ثلاثة عناصر :

أولاً : تجربة غنية فى الوجود تمثل البـذرة الأولـى لكـل نمـوذج حـىّ، بالغـة الصدق والوضوح، وكأنها كائن حيوى دقيـق استمتع بـالتخلق الجـار فى لحظة محددة.

ثانياً : حاضنة تخييلية فارهة استطاعت أن تطيل عمر هذه البذرة وأن تلتقطها من رحم الواقعة الضيقة. لتفسح لها وجوداً محتملا متعدد المستويات تكملها بتفاصيل ورؤى من فعل الكتابة ذاتها عند التدوين، فتقيم علاقات لا يمكن أن تحدث، لنماذج متباعدة فى الزمان والمكان عن طريق الحلم وأشتاته المجتمعات، والذاكرة وأفعالها السحرية.

ثالثاً : خطاب سردى بالغ الثراء والوشارة، مضمَّخ بعطر الشعر منذ لفتته الأولى فى أفق الحلاج وضناه، لكنه ـ وهذا هو الأهم ـ محمَّل بغضون وتجاعيد الأسلوب السردى العربى القديم فى مدوناته الكبرى، وقد أخذ يتراءى فيها ماء الشباب والجدة، فهو يبعث عطر الأحباب ويثير نكهتهم المنسابة فى أعماق الروح، حيث نرى فى لغته ظلال ابن حزم وابن عربى وذى النون المصرى فى آن واحد وقد اكتسبت بريق السبيكة المنسجمة بعروقها القديمة فى تشكيل جديد ناعم عميق الإيقاع.

أطياف الجمال الكونى :

وإذا كان "جمال" يخرج فى هذا الدفتر لاقتناص "أطياف الجمال" التى عمرت ذاكرته وأشبعت حواسه وأضنت قلبه فإنه يكاد يبعث تقليدا عريقا فى الأدب العربى اختمر فى الشعر باسم "ذكر طيف المحبوب"، لكنه يخضعه لما ينبغى للسرد من تعددية وحوارية وواقعية، فهو يسعى خلف قائمة عريقة من الطيوف التى تتداعى وتتشابك، لكل منها وجوده المتميز وحركته الخاصة، ابتداء من صورة الشباب الأول إلى تجليات الكهولة.

بيد أن التحقق الأدبى المتخيل لهذه النماذج يتم بالكتابة ويتحدد عبر التسمية. فأولاها يطلق عليه "ألف" وهو يصنعه على عينيه، يبث فيه من كرم

الوصف وإتقان الحرف ما يجعله ينتمى إلى بلاغة اللغة ويعود ليصبح من "بنات الفكر" عندما يستحضره فى وعيه أمام البحر ويرتقى به إلى سماوات الوصف الجميل. أما النموذج الثانى "للملكة" الريفية فهو أبعد غوراً وأعمق تأثيرا. يبوح فيه الفنان بواحدة من أدق خلجاته الحميمة منذ ثلاثة عقود عندما تتداعى فى مخيلته ذكرى فتاة فائقة، فيراها" مرمرية، فيضها، خميرتها الباقية، إشعاعها الذهبى على ما عداها، سموقها، تلألؤ ثغرها إذ تنفرج شفتاها الريانتان المرتويتان المتوردتان ... عيناها طازجتان، رأسها مشرع، جبهتها مرفعة. أما صاريها فأشم. ورغم الهيبة وحيازتها سلطة الجمال الرادعة إلا أنها حانية دافئة النطق كحليب النوق الفائر الخارج لتوه من تلافيف الضرع" هذا البذخ الوصفى السخى فى التصورات والصور لفتاة ريفية بسيطة لقيها فى "دير الجنادلة" فى إحدى رحلاته المبكرة لجمع نماذج وطرز البسط الشعبية يعادله نشاط تخييلى فائق. لأنه يجعل هذا الطيف يناديه بعد عشرين عاما وهو فى "موسكو" يستمتع بوجبه ساخنة مع صديقة روسية فى أحد المطاعم بينما تبلغ درجة البرودة خمسا وعشرين تحت الصفر، فيستدعى لمقابلة من يناديه على الباب، فإذا بها هذه "الملكة" بثوبها الصعيدى الأحمر وبصحبة فتى يافع يناهز العشرين، يحمل ملامح والد الراوى وطيبة أمه تقدمه له المرأة باعتباره ابنه الذى حملت به لحظة لقاح عينيه لعينها، وهو ابن ترحال لا يتحقق له بقاء. عندئذ نستطيع إدراك هذه الرؤى الأدبية فى جوهرها، باعتبارها خلاصة مخزون الروح من أشواق الجمال وذكريات الالتحام الخصب به فى مدارج العمر وقد تجسدت فى أحلام مرئية تطوى صفحة الزمن وتطغى على موجه وزبده، لتصبح أحق من الحقيقة بالوجود الفاعل الخلاق فى الحياة والفن على السواء.

وهكذا عندما يشرع الغيطانى قلمه المسنون الرهيف كى يدون بدقة متناهية مظاهر التلقى الجمالى للكون فإنه يدرب حس القارئ - بعد أن تدرب هو لسنوات طويلة - على شرب الألوان وسماع الظلال ورؤية الأصوات. لا يفعل ذلك على طريقة السيرياليين منذ أكثر من قرن فيما أطلق عليه "تراسل الحواس"، لكنه يفعله بالنهج السردى الوصفى الذى لا يخرج عن المعقول، بل يمعن فى قلب الأشياء حتى يصل إلى جوهرها السابح المكنون. إنه صياد ماهر؛ يخرج لاقتناص المحسوسات بشفافية بالغة فإذا بها تستحيل إلى معنويات ثرية بالدلالات. لننظر إليه وهو يتابع ردود فعله التى يحسب أنها بطيئة على إحدى التجليات الباهرة لنماذجه النسائية؛ الفتاة السمرقندية التى يشع وجودها بالضوء : "لم تلتق عيوننا إلا مقدار لحظات خاطفة، خلالها شب التعلق واندلع الحنين .. تفتقت بذرة النزوع. ومن أسف أننى جبلت على ردود الفعل البطيئة المتمهلة. عندما تجد طريقها إلى النطق شفاهة أو كتابة يكون ذلك فى الفوت. الصرخة التى كان يجب اندلاعها لحظة ولوجها عالمى انطلقت مرات، لكن على غير مسمع منها وفى زمان غير الذى جمعنى بها. بسط الذراعين، محاولة احتوائها وفنائها عندها تمت .. لكن حيث لا توجد، حيث لا تمثل إلا فى أفقى .. قضى أمرى بعد عودتى إلى وطنى، كنت أستعيدها يوميا فى لحظة رؤيتى لها ثم أفقدها. إلى أن أدركت وهج الصلة بين كينونتها وذلك الضوء الرقيق الذى ينساب من القباب. عندئذ لزمت القبة يوميا. أجىء إليها فى وقت معلوم؛ إذ تحل الساعة السندسية. يبدأ البث الداخلى، فأخف وأشف. أشخص صابرا حتى لا تفلت لحظة الاندلاع. أجتهد فى تقصى ملامحها. وإذا تتحرك الرقرقة صوبى أسيل كماء الورد، تنتفض مكوناتى. أعرف لذة لا عهد لى بها".

مضى عليّ حين من الزمان وأنا أعتقد أن الشعر العربى الغزل مسئول عن إصابة من يدمن قراءته بالرقة المفرطة والضعف المتمكن أمـام الجمـال، إذ يجعل الإنسان غزلا بدوره، نهما لتشرب الحسن، مشدود الوتر لا يمسّه طرف أكحل حتى تنزف الموسيقى فى داخله، يخترق ذاكرته المشحونة دائما بصور الجمال ويجعله كيانا مضاعف الرنين، متلقيا مفرط الحساسية. لكننى عندما أقرأ الغيطانى أدرك أن هذا الداء لا تكمن جرثومته فى الشعر الغنائى وحده، بل يقوم السرد الذاتى بوظائفه على أكمل وجه. على أن ما يظنه الغيطانى بطئا فى ردود الفعل ليس من هذا القبيل. بل هى الفترة اللازمة للاستيعاب الجمالى والفكرى للأحداث ووقعها على النفس. فأية سرعة فى الاستجابة لابد أن تكون نزقا جنونيا مستطيرا. إنها المسافة الضرورية لتحويل المعطيات الحسية إلى مثيرات للكوامن الخفية فى التجربة العميقة للإنسان. إن الانفعال الأهوج لا يتولد منه سوى الصراخ الحاد والحركة العصبية. أما الفعل الفنى المنبثق عن التمثيل الوئيد المستمر للعواطف المحمولة الراقية فهو ترجمة تدخل فيها وسائط عديدة، حتى تستحيل بدورها إلى منظومة إبداعية زاخرة بالإشارات الدالة. الثوانى التى تفصل بيننا وبين الكلمة المشتهاة والعبارة الذكية اللماحة تختزل تاريخ الخبرة الفنية للمبدع وتلخص عالمه. وربما يذكرنا هذا بما يثيره "كونديرا" فى واحدة من أجمل رواياته الأخيرة، وهى التى ترجمها الأديب طلعت الشايب مؤخرا بعنوان "البطء" حيث يلخص الموقف بهذه العبارات الدقيقة : "فى الرياضيات الوجودية تأخذ هذه التجربة شكل معادلتين أساسيتين : درجة البطء تتناسب كميا ومباشرة مع قوة الذاكرة. ودرجة السرعة تتناسب كميا ومباشرة مع درجة النسيان" فإذا نقلنا إيقاع الأحداث إلى إيقاع المشاعر أمكن لنا أن نقول إن درجة البطء تتناسب مع قوة الفن، لأن الإبداع يحتاج إلى ما هو أكثر من

نفاذ الذاكرة، يحتاج إلى تدفق الشعور بالموقف والقدرة على تحويله إلى تكوينات شعرية ملائمة. وتظل منحوتات الغيطاني البارزة ونمنماته الدقيقة المستقصية لردود الفعل الجمالية على مشاهد البهاء النوراني للكائن الأنثوي أولا، ولما يحيط به ويلتحم معه من طعوم الوجود وألوانه وأشكاله من أندر ما يبثه الأدب من تنمية لطاقة الروح وتفجير ما تزخر به من قوى دفينة ليستعين في بعثه بكل ذخائره من خبرات الفن والشعر والحياة حتى يندى قلبه وتزهر روحه.

تصويف الحسّ :

لعل التجربة المحورية التي تمثل بؤرة هذا النص السردي الشاعر هو مطالعة الغيطاني ومخاطبته للعمارة الأندلسية، فعندما يصلها في مساره الغزلي ينتقل عشقه إلى المكان وهوائه ونقوشه وعلاماته. لا ينسى الطلعة الأنثوية المعجزة لوعيه الحسّي بخطوطها المشبعة وأضوائها المترعة. يعود لاستحضارها وهو مستغرق في مخاطبة أعمدة مسجد قرطبة وقراءة نقوشه؛ يقول : "عاودني اليقين أنني أتحرك في دائرة بصرها. أقرب إليّ مما أتوقع، إن شقرة جسدها ليست مستمدة إلا من تلك المويجات الهادئة السارية، ملامحها الهادنة الراسخة الواثقة مبثوثة عبر الوجوه كلها "عندئذ نرى أن معايشة الكاتب للتراث الصوفي وتشربه لآلياته المجازية قد أكسبته قدرة على ما يمكن أن نسميه "تصويف الحسّ" الإنساني ودمغه بطوابع الحلول والسريان والتجوهر الحقيقي. إنه يصل بهذه الطريقة إلى وسيلة فعالة لإعادة مزج الروح والجسد في كينونة متناغمة تتجاوز الثنائية التي كرستها الثقافات القديمة، أو لنقل يعيد اكتشاف زيف هذا الانفصام عبر ممارسة وحدة الوجود الكلي بمنطق محدث. هذا "التصويف" يعتبر موقفا جذريا من الوعي الجديد بالكائنات، يكتسب فاعليته القصوى في هذا السياق عبر التوظيف الشعري

للكلمات، فهو لا يتم أبدا خارج الكتابة. لأن مخزون الحروف المكثف الباهظ هو وحده القادر حتى الآن على رفع الجسد بطاقة التخيل، وكل محاولات خلق الواقع الاحتمالي في وسائل الذكاء الاصطناعي اليوم امتداد لهذه الطاقة في عمليات الكتابة. من هنا ندرك أن "التصويف" مرتبط بالتشعير، سواء تم ذلك عن طريق اللغة الطبيعية، أو اللغات العصرية المستحدثة في تجلياته المحتملة.

على أن هذا التصويف للحس لا يبلغ أوجه عند الغيطاني سوى في "طليطلة"، تلك المدينة العاشقه المعشوقة، تحتضن صاحبنا عندما يسرى فيها بليل، تعروه هزات النشوة التاريخية الماثلة في المكان، يرى فيها جميع قسمات المدن الموزعة على صباباته يسكب على بُردها خلاصة وجده. حتى يصل إلى الأورجازم" في تواشجه الحميم بها. لنقرأ سطوره فهي بديعة في بيانها السردى :"تمتد ذراعي لتضم ما وراء الظاهر. إلى ما لا أدركه بالبصر. أتجرد من كافة ما يغطيني، ما يحجبني عنها. أدرك احتوائي لها، أضمها إليّ بأشجارها، أطيارها، فصولها، أصباحها، أصائلها، أصواتها الخاصة، نواصيها، منائرها، .. هذا نكاح لم أسمع بمثله، أواصل إيلاجي إلى سائر جهاتها، أضمها إليّ، أدنو من تلك اللحظة الراجفة حيث تندمج مكوناتنا ويصعب عليّ إدراك أجزائي من أجزائها، أعاطيها وتعاطيني، مني إليها ومنها إليّ.." وكما كان المتصوفة الزهاد قديما يلجأون إلى صورة العشق الحسّي وأخيله الوجد نراه يقع بين الحس والتجريد، بين اللحظة والأبد، حتى يستحيلا إلى شئ متوحد في انخطافة صادقة لا نستطيع أن نميز فيها بين الكاتب وما كتب، فهو في درجة عليا من البوح، من الغنائية السردية، يبدو فيها وقد امتصت خلاياه عصارة الشعرية العربية وأخذت تتقطر في هذه السطور. وهنا نجد أن الغيطاني يقف على أقصى الطرف المقابل لشيخه

وحبيبه نجيب محفوظ. فبينما يستل نجيب رؤيته للكون من تجسيمات موضوعية لحيوات الآخرين وتمثيلات فنية لآفاقهم التى لا تمت له شخصيا بسبب، نجد الغيطانى قد جعل من همسات روحه ورعشات جسده فى اليقظة والكرى مادة مباشرة لإبداعه الذاتى الحميم. والعجيب أنه يمعن فى هذا النهج بعد طول رضاع من ثدى الكتابة العربية الأصيلة بما تزخر به من شعريات متموجة عبر القصائد والسير وأدب الرحلات وأساطير الوجود منقوشة على متون الكتب.

العمارة والجسد :

يعرف علماء السرد ونقاد القص على وجه الدقة مستويات الزمن الروائى، كما يحدس بها القراء وهم يستشعرون حفيفها وتلافيفها فى ثنايا الكتابة بتلذذ مبهم ممتع. وهى تتراكب من ثلاث طبقات متراسلة: زمن الحكاية الذى يفترض أن القصة تحدث فيه خلال وجودها الفعلى فى الحياة المتخيلة. وزمن الخطاب السردى الذى يشكل بمفاصله من ثنيّات اللغة ووقفات الفقرات المتتالية وما تغطيه من مسافات وقتية. ما تبوح به وما تغفله، ثم ما تبنيه خاصة من هيكل نصّى يستغرق مساحة مكانية تترجم بدورها فضاء زمنيا. فهى تقصر أو تطول، لكنها تمثل امتدادات أخرى لا تتطابق معها إلا نادرا. فقد توجز آمادا من الزمن فى عبارة واحدة قصيرة. وقد تسهب صفحات طوال فى ذكر ما حدث فى غمضة عين. مدى التوافق بين هذين الزمنين هو الذى يحدد إيقاع السرد ودرجة بطئه أو سرعته. ثم يأتى الزمن الثالث الخاص بالقراءة ليصبح نتيجة ارتباط هذين المستويين بعمليات التلقى والوعى والاستجابة الجمالية.

ما يعنينا من هذا التوضيح الآن هو محاولة الإشارة لطريقة تراكب الزمن فى هذا التكوين - كما يطلق عليه المؤلف، لتفادى كلمة رواية أو سيرة - فهى لا تحكى قصة واحدة متماسكة كما حدثت متعاقبة بسببية ظاهرة فى الواقع المتخيل، فمستواها الأول مفكك متناثر، يخضع بشدة لعمليات تقديم وتأخير ومزج طبقاً لمنطق التداعى الحر بدون نظام وقتى. ولكن ما تتمتع به بشكل فائق من تماسك داخلى ووحدة فى الرؤية ينبع من طريقة "خرط المقص" أو إحكام صنعة الكتابة. فالمؤلف يعرف بدقة ماذا يفعل، يختار لحظات منتقاة ويقطع منها شريحة ضوئية يخضعها لمنظومة متسقة من المواقف والرؤى والتجليات، تتبلور أساساً فى حبيبات مكانية ونماذج إنسانية. طبقاً لتوارد مخصوص يعنيه تصميمه وتحديده بآلية إبداعية واعية، قد يكشف عن بعض ملامحها بطريقة تراثية، عندما يستعرض حادثة مثلاً، فيلمح إلى بعض تفاصيلها ثم يعلن للقارئ أن لها تتمة وبقايا ليس هنا موضع ذكرها؛ إذا لا تناسب هذا التكوين. أو يشير إلى موقف فيشرح كيفية ارتباطه بما بسطه فى مؤلف آخر من كتاباته وأسفاره المنشورة. أو يعد بالعودة إليه فيما بعد. فى هذه الإشارات المفصلية يتجلى لنا كيف يعمل ما أسميناه "مقص" الكاتب فى تكوين زمن متسق لخطاب منسجم له إيقاعه ونسقه السارى فى جميع ثناياه عبر الأمكنة والأوصاف، بغض النظر عن تشذر وتبدد اللحظات المرجعية المفترضة له فى التجربة. عندئذ يضمن هذا الانسجام فى التركيب توافق إيقاع الخطاب الروائى مع الاستجابة الجمالية للمتلقى بما يحقق مستوى عاليا من تجانس النص الإبداعى.

على أن هناك خاصية جوهرية لافتة فى "خلسات الكرى" هى خلوها الواضح من أية فلذات ثقافية متداولة، حيث لا يشير الكاتب إلى ما يوظفه من مقروءات سابقة، باستثناء بليغ سنحلل دلالته فيما يلى. لكنه على وجه العموم

يبتكر مادته كلها من عجينة ملاحظاته وتأملاته الشخصية. حتى تلك الإشارات اليسيرة لبعض رموزه المحببة تتم بسرعة واقتضاب. مثلما يفعل عندما يعود إلى صباه الأول وبداية افتتانه بالجسد الأنثوى وعبادته الصامتة لتضاريسه المنبثقة من نافذة الجيران. بموقع الحارة على مقربة من شارع المعز حيث كان يسكن منذ ستة قرون مؤرخ المدينة الشهير "تقى الدين المقريزى" ـ صاحب الخطط ـ ثم لا يلبث أن يعدو إثر طيف "أم فريدة" بأسرع ما يستطيع، حيث يكشف بولع وتنميق تشكيلى طريقة استجابتها العفوية لرغباته التى لا ينطق بها يرقبها من النافذة عصر كل يوم، لكنه يعرف كيف يقرأ بتمعن وإتقان" لغة جسدها" ويضبط حركته عن بعد : "كنت أناجيها، ألاغيها، أصفها أحكى لها ما يتردد عندى، خطر لى ذلك العصر أن أطلب منها اتخاذ وضع يخرجنى عن مدارى، إذ تميل لتتبع ثقل ثدييها، مبرزة تقبب استداراتها.. تجمدت شاخصاً ذاهلا، فوجئت بها تلبى، متقنة الحض والترغيب. فى البداية ظننت الأمر صدفة. عندما نطقت رغبتى فى جلوسها قعدت، وعندما رددت بدون نطق لهفتى على رؤية مقدمة ركبتيها الريانتين راحت تحسر الثوب.." إن هذه العين المراهقة ليست هى التى ترصد المشاهد، بل عين الكاتب الناضج الذى قرأ شعر النابغة فى المتجردة، وتشبع بأوصاف الحسّ والحسن فى ألف ليلة، وتغذى بكلمات الأدب العربى فى تثمين ثراء الجسد، لكنه نسى كل ذلك وأخذ يستعيد شواظ ذكرياته المراهقة ليجسد سعير الشبق ويفك خطوط لغة الجسد كما تدرب على قراءتها بهذه السلسلة من الإبدالات المتعاقبة. والطريف أنه بهذا الإمعان فى قراءة الجسد يبدو تراثيا بمقدار ما يصبح حداثياً، يشف عن التصاقه الشديد بحفاوة الكتابة العربية بمعمار الأنوثة، ويكشف عن فصاحة نادرة فى تتبع دلالاته المعاصرة. وبوسعنا أن نتأمل فحسب طريقته فى الجمع بين استدارة ثدى

الأنثى وشكل القباب المعزية في مدينة القاهرة حى نتمثل المدينة المؤنثة والمرأة وقد أصبحت هيكلا معماريا رفيعا من منظور سردى بليغ.

أما الاستثناء الذى نود الإشارة إليه في مقروءات الغيطاني الموظفة عبر هذا التدوين فهو الذى يحدده بوضوح كاشف عندما يعترف فى باب "بلوغ الأسباب" - لعل تسمية الفصل الروائى بالباب تمثل اقترابا أكثر من عالمه وفهما أوضح لمقاصده - يعترف بهذه الرحلة التى اصطنعها إلى تركيا لملاحقة صورة أنثوية لفتاة شهد وجهها فى تسجيل مرئى لحفلة موسيقية، وهو لا يفتأ يكرر فى أحاديثه الخاصة المتماهية بشدة مع كتاباته ولعه الشديد بالموسيقى التركية حتى أنه اقتنى طبقاً فضائيا خصيصا لسماعها ورؤية الأخبار المصورة بلا تعليق فى القناة الأوروبية، المهم أنه اصطحب معه فى هذه الرحلة، وربما فى معظم سفراته أربعة كتب هى : القرآن الكريم، ألف ليلة وليلة، حماسة أبى تمام، ونهج البلاغة "لسيدنا ومولانا على بن أبى طالب" على حد تعبيره.

هذا هو المريد وتلك عدته الأساسية فى الحل والترحال. كيف يتشرب الغيطاني ضوء اللغة وفن الخطاب الأدبى من هذه الأصول الكبرى؟ كيف تصيبه منها عدوى البلاغة وتسكنه روح الإبداع وكنوز الخيال من صحبتها؟ يحتاج الأمر لاستقصاء نقدى وأسلوبى دقيق حتى ندرك تجليات هذه الآثار فى خطابه. لكن شيئا واحدا نستطيع أن نطمئن إليه هو صدق الغيطاني فى هذا البوح بكل مستوياته، مما يجعل من الدفتر الأول لمدوناته مقدمة باهرة لسيرة سردية حميمة بالغة الرهافة والقوة والشعرية.

فتنة الكتابة عند إدوار الخراط

يعود الروائى الكبير إدوار الخراط سامقا مجتاحا، محلقا فى متخيله الوثير وشعريته الفائقة، يبعث رموزه الغاوية وينفث شهوانيته الجامحة فى روايته الجديدة "يقين العطش". ولكى نتمثل لون عطشه الأحمر وارتواءه الثمل نراجع السطور التى يرد فيها هذا العنوان فى الشطر الأول من الرواية حيث يقول :

"فى الفترة الأخيرة كانت نادرا ما تنطلق معه، فى لحظات التلاقى الحميم، على سجيتها، تترك العنان لجسمها أن تهزه شعشعات الحب وآلام متعته الخارقة، كما كان يحدث قديما. لم تعد تنهج أو تلهث من الشهوة والتطلب والتحقق. تظل صامتة تتركه يفعل ما يشاء. تسلم له جسمها كأنما هى بعيدة تتفرج، لا ترفض، لا تنطوى على نفسها، هى معه، تشاركه، لكن دون أن تتقد ولها جسمانيا، ثم فجأة يحسها تشتعل، يخيل إليه أن ذلك يجئ على نحو آلى، كأنما لا تملك منه شيئاً.

قال : لا ، هذا ظلم منى كالمعتاد، ليس هذا صحيحاً.

قال : الارتواء الكامل هو يقين العطش".

ودعك من مفارقة التضاد المستحيلة بين طرفى المعادلة : الارتواء/العطش فهذه لعبة مألوفة فى كتابة الحداثة التى تمسك بالوهم وتفكك الصيغ وتنقض الدلالات. لكن تمعّن معى فى حالات البطلة "رامة" وراويها. ولاحظ أولا أنه هو الذى يتابع القول دائما لنفسه قبل أن يقول لها، ثم يستمر فى القول وهى حاضرة غائبة. إنه يحيل كتابته إلى قول، فلا تلبث هذه الكتابة أن تكون الذات والموضوع، الصورة والرؤية، العشق والجسد. وتصبح العلاقة بين الراوى ورامة هى ذاتها العلاقة بين الكتابة والمكتوب

في فعل إيداعى واحد، يتراءى فيه الحرف جسدا بهيا لا نهاية لتجلياته المثيرة أو مراياه الأسطورية الرامزة. هل يسقط الوهم والتفكيك من تماهى الارتـواء بالعطش ليعبر عن وحدة الكاتب والمكتوب، عن حقيقة الراوى ورامتـه، عن سر هذا الاشتعال الآلى فى ذروة التماس بين الذات والموضوع الجمالى فـى لحظة نشوة صوفية شهوانية عارمة؟

لكننا لا نريد أن نستبق القراءة إلى مـا يشبه النتيجة الأخيرة، فمازلنا فى البداية ينطرح علينا سؤال خفيف : من الذى يحكى؟ ومـا علاقـة الـراوى بصوت الشخصية؟ ذلك لأن ضمير الخطاب الروائي هو الذى يشكل الملمح البارز فى الرواية ويكيف طبيعتها. ومع أن الضمير المستعمل هنا فى القص للغائب فإنه شديد الحضور والتجسد المستمر، فليس الغياب سوى تجريد المتكلم فيما يشبه السيرة الذاتية، إنه لا يسمى نفسه فليست بـه حاجـة للاسم الظاهر، وعندما يستحضر له اسم "ميخائيل" فى بعض القراءات النقديـة وهو الذى استخدم فى الروايات السابقة "رامة والتنيـن" و"الزمن الآخر" فـإن ذلك يعد اقتراحا من خارج النص وتغليبا للسياق الإبداعى للكاتب لكـن عندمـا يتم التوجه إليه دائما بالخطاب يصبح "أنت" الكـاتب والقـارئ، كمـا أنـه لا يلتبس بهذا الوجـود الكلـى لضمير الغيـاب المهيمن المتألـه، المفارقـة أنـه بوضـوح صوت الشخصية الرئيسية ذاتهـا، تكتب الروايـة مـن منظورهـا وتتعكـس المشاهد على مرآتها. بل إن عملية الكتابة ذاتها ليست سوى تجليات متبلـورة لما تومض بها ذاكرته. إنه لا يسرد قصة مستقيمة، ولا أحداثـا متو صلـة ولا أزمنة متداعية، يتوقف فحسب عند بعض اللحظات الفائقة ويشبعها إحضـارا وإضـاءة. مشـاهد داخليـة وخارجيـة تكتسـب كينونتهـا لا مـن هـذا الوجـود الخارجى المرجعى الذى توهم بالإحالـة إليـه، بقدر مـا تكتسبها من انقذاح الذاكـرة بهـا وامتـلاء اللغـة برحيقهـا. لا تتحـدد ألوانهـا بوجـود قبلـى للحـدث

المروى، إن كان ثمة وجود قبلى، بل تتحدد فى أفعال الكلام وأوضاعه، فى استراتيجيات التذكر والتخيل، وهى ذاتها التى تصنع الصورة لدى المتلقى فيما بعد. فالكاتب يمارس وظيفته الأولى باعتباره نموذجاً مفترضا لهذا المتلقى عندما يقوم باختيار ومضات الذاكرة ويثبتها فى اللغة، يفعل ذلك مثلا فى لقاء كازينو فيكتوريا مع صديقه نور الدين الذى حاول غوايتها واستدراجها إلى الأحاديث الشبقية الصريحة عن الجنس، وعن الراقصة التى تحولت من وهج الفجور إلى دعوى التنسك، كما يفعله فى الحديث عن ليلة الاستراحة فى الأقصر، وكلمات "أم برهوم" الصعيدية المليحة وهى تضع لهما صينية الفطور الدسمة كأنهما عروسين بينما لم تكد رامة تلملم جسدها العارى فوق السرير. ومضات خاطفة متقطعة تتركز عليها بؤرة التخيل فى الكتابة فتضمن لها أن تنحصر بعمق فى وعى المتلقى وتدخل بشكل حميم فى تجرتبه الإنسانية والجمالية.

الجدْ اللعوب :

عندما نقرأ إدوار يفيض علينا دائما بعطاياه الثقافية السخية، فى الميثولوجيا والآثار ، فى اللغة والشعر ، فى النفس والتاريخ الباطن للشعوب، فى الفلسفة وحيل أبناء الشوارع. لكن المدهش أنه لا يفعل ذلك عبر حصيلة المعلومات المقدمة فحسب، بل من خلال نبرات خطابه الروائى المختلفة. عبر مستويات اللغة التى يوظفها ويقيم بينها تآلفا مدهشا. فى مقدمة الفصل الثالث ينتقل بك من بيت جرير وهو مطلع أول قصيدة فى ديوانه قالها هجاء للأخطل:-

حىِّ الغداة برامة الأطلالا · رسما تحملَ أهله فأحالا

فيلزم القارئ المعاصر بتذكر رامة المكان فى الإفراد والتثنية عند بيت طه حسين "رامتان". ثم لا يلبث أن ينشدك قداسا جليلا مفعما بالعويل المر على طريق مغلق بين ربوات السحب البلاغية الهشة. وفجأة ينخفض بك فى حوار شبه سوقى بينه وبين رامة ذاتها إذ تقول له :

- كتبت "لن تستطيع أن تسعدنى أبداً " ... أنت على حق، لكننى أعطيتك لحظات سعادة ولو كانت قليلة ؟ أليس كذلك ؟ اعترف. السيدة فى ظهرك ، قل نعم .

قال - ماذا أقول ؟ من غير حلفان، أعطيتنى ملء سعادة لم أكن أتصور أنها موجودة، حتى.

- قالت - الحقيقة بقى ، أنى كذبت عليك

ثم يمضى الحوار بينهما بهذا التنقل اللعوب بين المستويات اللغوية والإنسانية، كى يشمل آخر فضائح مافيا الآثار التى لا تقل ضراوة عن مافيا التجارة بالقيم العليا. ومنذ أن أشار النقد المعاصر إلى هذه الخاصية الحوارية المتعددة فى لهجات السرد باعتبارها مكمن إبداع الرواية وسر تفردها العبقرى ومجلى تمثيلها لطبقات الحياة ونحن ندهش لهذه القدرة الخلاقة على التنقل بين الربى والوهاد عند كبار المبدعين. لكن "إدوار" يبلغ جدا لا يجارى فى الجمع بين المتناقضات الأسلوبية فيستحق تلك الصفة التى أطلقت على الجاحظ "المرح اللعوب" فى كتابته، حيث ينثر فى لحظة واحدة بين يديك بيت جرير وخطبة المذبح الأسطورى ومراوغة العامية المصرية فى صفحات من فن الخطاب المتسق الجميل. بل يبلغ درجة الوله الصوفى باللغة والاستثمار الأقصى لطاقاتها السحرية بكل السبل، إنه مثلا يورد مشاهد فاجعة من فتنة المنيا الطائفية بأقوال الشهداء والضحايا وتحقيق مفتشة الآثار

ذاتها "رامة" ثم لا يتورع بعد ذلك أن يكون تعبيره عن التباس الجسد المصرى بتميمة لغوية تعتمد مرة على تكرار حرف الباء فى جميع الكلمات فى مثل "بيداء معشو شبة يبابها باهر أبيض، أصهب إطباق متراكب، ابتسام مبتئس بهرج شاحب" إلى آخره مما يعد افتتانا باللغة يبلغ ذروته فيصل لمستويات التقديس والانتهاك فى الآن ذاته ويكرر مثل هذه الرقية سبع مرات بحروف مختلفة من عين وضاد وقاف فى مواضع عديدة، كى يكتم سر هذا التمزق الداخلى فى الوعى الشقى للكتابة عندما تتفطر ألما على ما قبل تاريخها ذاته. هذه الدعابة العبوس شجاعة فاجعة على العصر مودعة فى تلابيب الحروف لا تحتاج لمن يفك شفرتها القريبة.

لقد انتقل الكاتب من الخيال المحترق إلى البيوت المحترقة وهبط من سماء حداثته المفارقة ليتمرغ بأناقة فى وحل الواقع وطينه الصعيدى، لكنه يكفكف غلواء مشاعره ويرتدى مسوح كاهن اللغة ويتمتم بمثل هذه التعويذات السحرية المتفجرة، بحيث تصبح اللغة هى الحبيبة وهو "يتقلب على أطايب باطنية فى غيبوبة رضابها المحترب". عندئذ تنفتح للشخوص آفاق الدلالات الرمزية وتكتسب الأحداث أبعادها الأسطورية ويصبح للقص أسنانه الموجعة فى قلب الواقع المشتجر. ويتراءى لنا جسد "رامة" السمراء العارى ممدداً على خارطة وادى النيل الخصيب "تتعدد المستويات الجيولوجية فيه، لا يصل إلى نقاء البوتقة الكاملة ولا إلى خلوص الجسد من الشوائب. كم مرة قلت لى: كفاية، أنا جنتى مش خالصة" وبهذا الانكسار اللغوى المفاجئ اللعوب تصل رؤية إدوار للشخصية الوطنية المصرية إلى أوضح مستويات تبلورها. عندئذ يضرع إلى رامته المكان / الأنثى مبتهلا بهذه الكلمات :

"هياكل الآلهة ومزارات القديسين وأضرحة الأولياء متناثرة على طول جسدك، شموعها لم تنطفئ قط، وبخورها لم يسقط قط، كلها متجسمة معا

متجاورة ومتناغمة فى جسدك الملتبس .. أتظلين أبدا نقية حتى فى تعدد ألوان ظلالك؟ لن يغمرك الظلام يا رامتى، قانون إيمانى وعقيدتى التى لا تحتاج إلى تبرير أو تفسير".

بهذه الأنشودة الغنائية الضارعة يفك إدوار شفرة شخصيته بعد طول تمنع واحتباس، لكن المثير أنه يبقى عليها فى مستواها الأنثوى المباشر ويعيد تشفيرها بطريقة رمزية. وتظل شخصية الراوى موغلة فى تعينها بضمير المتكلم وتشتتها بين كل القراء، مما يخلق مفارقة حقيقية بين الوجه والقناع، لا يلغيها هذا الجهد الفنى الخالص فى احتوائهما معا فى لحظة متوهجة. تظل شفرة الراوى أكثر مراوغة لأنها حدقة إبداعية ترى فى الارتواء يقين العطش، مما يجعل الخطاب ينشق على ذاته ويحصر دائرة تلقيه.

غيبة الإطار ووظيفة الوثيقة :-

بالرغم من الارتجاعات الطليعية التى يمكن أن نلمحها فى "يقين العطش"، حيث تتنزل فى كثير من المواقف واللحظات المفصلية لمستوى الأداء الروائى المعهود من الكاتب، وتناقش القضايا الساخنة بأبعادها المختلفة عبر تعدد الأصوات والأقوال، ومن أهمها انبثاقات الجروح الطائفية فى صعيد مصر، بالرغم من هذه العناصر المساعدة على متابعة تماسك الخطاب الروائى فإنها تظل رواية بلا إطار داخلى جامع لأطراف تشتتها النصى. تتكون من عدد ضخم من الخواطر والأفكار والاستطرادات والمشاهد دون حدث أساسىّ ينظمها فى نسق زمنى متراكب. تتحرك على رقعة المكان وفق ما يتراءى للراوى ولا تخضع فى منطق الزمان إلا لعملية الكتابة ذاتها وتراكماتها المتتالية. بوسعك أن تقطعها من أية نقطة تشاء وتعيد الالتحاق بها عبر أية صفحة تريد. لعل خيطا رفعيا من المادة القريبة من عجينة السيرة

الذاتية، والمضمخة بعبق العشق الشبقى وتجلياته المحولة بأشكال مجازية متنوعة، لعل هذا الخيط أن يمثل غلافا شفيفا يعوض التأطير المفتقد، بالإضافة إلى متواليات اللغة وتداعياتها الطبيعية وعمليات التناص الداخلية فيها مع منجز الكتابات السابقة. لكن هيكل الأحداث فى هذا السرد الحداثى لا يسمح بنهوض وحدة موضوعية كبرى، مما يجعلها رواية تعتمد على الانهمارات العفوية بقدر ما تفتقد التخطيط العمرانى، وإن كانت تحشد طاقة شعرية هائلة لتعويض ذلك.

وإذا كنا نلاحظ أن إدوار الخراط فى أعماله السابقة تميز بفرادته وطليعيته وهو يوثق لحركة روحه ونمو وعيه الجمالى بالوجود، ويقرن ذلك بالتنظير المحايث لفنه التجريبى الخلاق إلا أن القفزة التى يصطنعها فى هذه الرواية الأخيرة كبيرة، لأنه ينتقل إلى محاولة القبض على لون من الوعى التاريخى الجمالى باشتعالات الفتنة الطائفية فى المنيا وأبى قرقاص. يحكى بالتصوير البطئ والمعلومات المطولة التفصيلية قصص الجماعات وما فعلته بمناسبة "كازينو نانى" والشقة ذات الباب الاليكترونى، ويقص عمليات حرق الكنائس وتدمير المحلات القبطية. يجعل رامة هى التى تحكى كل ذلك فى جلسة مستريـ ـ ـراوى عدة مرات. ومع أنها تراجع ما كتبه "جمال حمدان" عن "ثنائية المسلمين والأقباط، وهى ليست إلاتواشجا وتوحدا؛ الأصل الإثنولوجى، الأوضاع الاجتماعية التوزيع السكانى، ذلك كله يثبت أن الأقباط هم من صميم الكيان المصرى وأنهم كتلة رصينة من جسم الأمة، شديدة التماسك فيه والالتحام به". ومع أن الراوى يعلق رافضا هذه الثنائية التى تقتضى تمييزا زائفا ومضللا لأن الجذور واحدة، ومع أن رامة تذكره بالروح الأممية العتيدة أيام الحلقة التروتسكية الغابرة فى الاسكندرية حينما لم يكن "ضيق الوطنية" - مما يجعل المسافة بين الكاتب والراوى أضيق - مع كل ذلك

إلا أن هوس التوثيق التفصيلي الذي يشغل قلب الرواية يوشك أن يمثل "جرثومة" خطيرة، قد أصابت أكبر البرامج الإبداعية حصانة وتأبيا على العدوى الإجتماعية المباشرة. وما يهمنا في هذا السياق هو أن كمية المعلومات التاريخية المدونة عن الوقائع الآنية لم تنتظم في نسق روائي مقطر ولم يتم تصفيتها بشكل رائق تتخلل به نسيج الوعي العميق للشخوص. صحيح أن بعض الفقرات الشعرية تحاول تغييب هذا الأثر المباشر وتلقى بنا في لجة بعض الألاعيب اللغوية التي تشف عن افتتان الكتابة بذاتها بشكل نرجسيّ إلى جانب اشتغالها بكتابة الفتنة إلا أن العناصر التوثيقية المباشرة تمثل شرخا حادا في خطاب الكاتب الروائي المنحوت.

وإذا كان الملمح الأساسيّ في هذا اللون من السرد أنه يخلق منطقه الخاص وهو ينخلع من أطر الزمان والمكان، ليتكوم على عتبة الذاكرة العابثة المتنقلة، وينهمر في متتاليات الأقوال التي لا تبحث عن إجابة، ولا تتوجه لأحد، وإن فعلت ذلك فلشخصية واجدة تعتبر مرآتها "في عتمة غد غير كامل الوضاءة" - كما يقول الراوي. إلا أنه يقوم أحيانا بموقعه الأحداث بشكل بالغ الصرامة، كما يحدث عند تذكر اللقاء الأول في "جروبي ثروت" "في سنة ١٩٧٠ كان كل شئ بينهما مفتوحا وقابلا للتغير، ولم يكن عبد الناصر قد مات بعد، وكانت البلد ترزح تحت جرمان قباس وإحباط صارم، لكنها كانت تموج بأمل مكتوم وقوي" هكذا يسجل الراوي في حطة طيرنابشة في طين الماضي خلاصة رؤيته لهذه البدايات، وينثر أوراق ورده على جسد رامة الأنثى / الوطن / الأسطورة ، فتساعد الأمكنة على تبنين القصة. ويلعب تشتت الأزمنة وفوضى تواردتها دورا مضادًا في نقض غزلها. ينتشي صوت الرواية بهذا التناقض الحداثي المحسوب ويمعن في تجذيره. حيث يصبح الجسد قديسا وعاهرا، والوطن منتهكا ومعبودا والحياة ممسوكه

بالكلمات ومتجاوزة لكل طاقات اللغة. لكن نضارة أوراق الورد وعبقها الفواح يصب فى بؤرة الكتابة ذوب عشق كلى للفن والحياة ينسكب فى هذا اللون من الشعرية الغنائية الجميلة.

السيرة الذاتية والوعى الفارط :

وإذا كان لنا أن نطوف على عجل ببعض الخواص الأخرى المميزة لكتابة إدوار الخراط خاصة فى "يقين العطش" فإننا نتذكر اخر تصريحات "نجيب محفوظ" الأدبية عندما قال بنغمة شبه يائسة "إن الروائيين الآن لا يكادون يكتبون سوى سيرتهم الذاتية" ولعل هذا يصدق بأشد ما يكون الصدق فى كتابة صاحبنا الكبير. مازال يستخرج ذاته بعد أن استبطن العالم كله. يرتفع من مجرى سيل التوثيق المباشر إلى ذروة السؤال الفلسفى العتيق عن ماهية الوجود، يريد له أن ينسكب فى "البانيو" مع جسد رامة، يقول لها ـ "وهو يحيطها بذراعيه، تلتف ساقاه بفخذيها :

ـ هل أنت هنا ؟ هل أنت موجودة.

ـ يا خبر ، يا حوستى .. كل هذا وأنا غير موجودة عندك.

ـ نعم ، سؤال الأساس ، نعم ، نعم ، موجودة، وحياة النبى موجودة، وجودا لا ينقضى أبدا . من ؟ من هى التى توجد؟ من هى التى كانت وستظل أبدا موجودة؟".

فى هذا الفصل يتحدث الراوى عن القناع الأبنوسىّ الأسود الذى ظل يراوده منذ طفولته، ويستغرق فى مشهد فلسفى وعر عما يشبه الماهية والوجود، لكنه يريد أن يدمجه فى نسيج رؤيته لذاته ورامته فى توهجهما الجسدانى، فيظل مفارقا نسبيا للحدث وبعيدا عن اعتصار رحيقه، يظل لاصقا بالرواية بفعل إرادة الكتابة لا بفعل النمو الباطنى العميق المورق للنص. على

أن هناك لمحة أخيرة فى "يقين العطش" هى تشبعها المرهق بدرجة عالية من الوعى النقدى الفارط، تحاول أن تقول كل شئ، حتى ما يأتى عادة بعد التحليل النقدى، آن يقدم مثلا مصادر شخوصه الإبداعية، يقول عن رامة "من تجسد غير ذاتها بالطبع؟ هل هى تجلٍّ أخير لإستير امرأة خالى التى نمت على فخذيها الكبيرتين الدافئتين وأنا فى السابعة، بعد أن رأيت الموت لأول مرة ينقض على جسد بنت يانعة ألقت بنفسها من نافذة مدرسة البنات أمام بيتنا فى غيط العنب. هل هى تجسد للأسطورى وللخالد؟ ألم أقل لك يا رامة إن الأسئلة لا تنتهى؟ ومع ذلك فها هى الأسئلة الكبيرة والقضايا الأساسية تعالج والإجابات الحقيقة يشار إليها بالإيحاء أو بالإيماء، ويبقى كل شئ بلا إجابة ولا أمل". ومن الواضح أنه بالرغم من الاستدراك الأخير فإن خطاب الخراط الروائى مترع باليقين المحفوف بعدد ضخم من الأسئلة والأجوبة. مفعم بوعى شقى مسرف على نفسه وعلى قرائه. يدور على أرض خاصة به لا تشبع أفق انتظار كثير من القراء الضجرين، لكنها تنغرس بجذورها فى فتنة الكتابة وهى تناوش آخر فتن مجتمعها المحترق بقدر كبير من اليأس والتوق للخلاص. ثم تلوذ بعد ذلك بتعويذة الحرف العربى لتمارس معه نمطا من الوصال العقيم فى هذه التعويذات البديعة السحرية، كى تكتمل فتنتها اللغوية وتتدفق طاقتها الشعرية الرفيعة.

"شرف" صنع الله إبراهيم :

من الجسد إلى العالم المخترق

كلما أمعن صنع الله إبراهيم في تطوير مغامراته الإبداعية التوثيقية، اكتسب دهاء مضاعفا، وقدرة على تنمية تقنياته الفنية المتراكمة. رواية "شرف" التي أصدرها مؤخرا في القاهرة تشهد له باكتمال الصنعة واستحصاد الأدوات وعرامة الرؤية. إنه يمتلك وعيا خارقا وشقيا بمستجدات الحياة في مصر، وحساسية نفاذة، توشك أن تكون مرضية، لتقلباتها الأيديولوجية القاسية. ينطلق هذه المرة من قلب العاصمة المتجسد في شاب مطحون، من أسرة نموذجية في توسطها وسوء حالها، تستوقفه بشدة "فاترينات" الأحذية وأطقم الملابس مع سيقان الفتيات المترفة في السيارات الفارهة، قبل أن يصطاده أجنبي أشقر بدعوة على السينما والبيت، ومحاولة مجنونة لانتهاك عرضه تنتهي بجريمة قتل دفاعا عن النفس. في هذا النموذج العجيب في عفويته وبساطته نعثر على "أيقونة" الرواية. "شرف" ـ اسم التدليل لأشرف عبد العزيز سليمان ـ هل يمثل الجيل الثاني لرئيس جامعة عين شمس الأسبق العنيد، في الواقع السياسي المعاصر الذي حاول أن يسبح ضد التيار فوقف ضد السادات شخصياً ممثلا في زوجته فجرفه طوفان المعونات الأمريكية؟ على أية حال؛ كثيراً ما نجد الخلط المقصود في الرواية بين الأسماء الواقعية والمتخيلة.

شرف شاب منزوع الأجنحة والأحلام، يصر والده على قهره يوميا بقائمة المتطلبات التي يسردها عليه. فمتوسط إنفاقهم الضروري ثمانمائة جنيه من راتب لا يصل إلى نصف هذا المبلغ، وتصر الحياة من حوله أن تغريه بالشباب والجنس والمتعة فلا يجد سبيلا لأي إشباع مشروع. وعندما

يقع فى شبكة الأجنبى الفاتك يتعين عليه أن يقبل دفعة واحدة بانتهاك هويته، أو ارتكاب أقصى الجرائم عنفا ودموية.

يقول الكاتب فى الفقرة الأولى من الرواية إنه "كان مبرمجا بجيناته الداخلية والخارجية لما وقع له من الأحداث". لكن المهم فى هذا المنظور الطبيعى الحتمي هو أن فاعلية الجينات الخارجية ـ لو صحت هذه التسمية ـ أقسى وأشد من الداخلية. فالحياة المصرية المعاصرة تضع الشباب فى مآزق حقيقية، تطرحهم على المعادلة المستحيلة : كيف يحتفظ لشخصيته بتوازنها، وتطلعاته لإمكاناتها المشروعة وقد أطبقت على عنقه ضرورات الحاجة الداخلية والعدوان الخارجى؟ من هنا نجد أن منطلق الرواية يعد تجسيدا حيا لأيقونة مخيفة، هذه القاهرة المسحوقة تتحول فى منظور الكاتب ـ تحت الضغط والانتهاك ـ إلى شرف سجين وبراءة منهوبة، فى محنة أخلاقية تعكس ذروة حالة الامتهان الإنسانى والاقتصادى، وتأتى الخاتمة ـ كما سنرى ـ لتعزز هذه الرؤية، بما يجعل البداية المكثفة الرامزة استجابة خلاقة لصورة النص وهو يتشكل فى وعى الكاتب ويحدد مسار دلالته أكثر مما ينبغى.

لا نستطيع أن نمضى طويلا فى صحبة شرف، دون أن تشرع الأسئلة الجارحة فى النشوب فى أذهاننا، فقد اقترنت عند نشرها منجّمة فى مجلة "أخبار الأدب" المصرية بقضية علاقتها القوية بنموذج آخر هو مذكرات "الزنزانة" للكاتب فتحى فضل. ومع كثرة المقارنات التى أجريت والمشاهد المتشابهة التى حللت فى العملين فلابد لنا من استجلاء حقيقة هذه العلاقة ومداها ووظائفها بإيجاز، قبل أن نمضى فى اكتشاف عالمها وتحديد طبيعة تفسيرها للحياة العربية المعاصرة فى مصر. وهنا يتعين علينا أن نتذكر الملامح التالية :

أولاً : لم ينكر صنع الله إبراهيم قراءته للمذكرات السابقة، بل اعتمدها أول وثيقة أشار إليها فى نهاية روايته، على طريقته فى سرد المواد الأولية والجهود المساعدة التى أعانته فى تحضير روايته. وهنا نواجه سؤالا ملحا: إلى أى حد يمكن الترخص فى اعتبار مذكرات شخصية وأدبية مادة مبذولة فى الطريق، من حق الكاتب أن يعيد استخدامها إلى جانب مواد أخرى يستقيها من خبرته المطولة بنفس المجال وقراءته عنه وتأملاته فى شئونه؟ هل هى مجرد شهادات تسجيلية لوقائع مباشرة مثل الوثائق التاريخية القديمة والحديثة التى يراجعها الكاتب أم أنها أعمال إبداعية تكون هيكلها فى مخيّلة الكتاب وأصبحت تنتمى لعوالمهم بحيث يعتبر أى اقتباس منها ـ على سبيل التناص ـ استعارة فنية وليس سرقة مدينة، نتيجة لاعتراف المقتبس من ناحية ولزيادته عليها من خبرته الحميمة ورؤيته الذاتية من ناحية أخرى؟

ثانياً : هل نجح صنع الله إبراهيم فى خلق سياق جديد ـ خاصة فى الفصول الأولى من روايته يجعل إعادة تجسيد عالم السجون المصرية بقبحه الشديد ولا إنسانيته الفاضحة، بتفاصيله المرهقة للعقل والوجدان ضرورة تثرى تجربة القارئ؟ وإذا احتكمت إلى خبرتى الشخصية فى قراءة "شرف" بعد "الزنزانة" فقد شعرت أن ما قام به فتحى فضل من تسجيل دقيق وحرفيّ لدقائق السجون وأوضاعها قد أشبع فضول القارئ إلى درجة البشم والاشمئزاز، مما جعل إلحاح صنع الله فى الفصول الأولى على استعادة هذه التفاصيل وتنميتها بمشاهد أخرى من مصادره المباشرة أكثر مما تطيق حساسية القراء التى تصل لدرجة الغثيان دون أن يترتب على ذلك تعديل جذرى فى موقف الاستنكار.

بيد أنه يمكننا أن نعتبر هذا اللون كله من الأدب "التوثيقى" "أدب قضية"

يشترك دعاتها فى تبادل المعلومات والخبرات وتكرارها حتى يطلع عليها من لم يسبق له أن "حظى" بمتعة قراءتها من قبل. وهذه هى رسالة الأعمال التوثيقية التى تتجاوز الوظائف الجمالية للأعمال الإبداعية اكتفاء بنبل هدفها الإنساني الأصيل.

ثالثا: إذا كان وصف السجن بمفارقاته وعجائبه هو الأفق الأخير للمذكرات المحدودة المدى، فلماذا يجعله صنع الله ابراهيم محور الفصول الأولى من روايته، مع أنه يطمح لاستيعاب شبكة المتغيرات الأيديولوجية والاقتصادية فى نسيج المجتمع المصرى؟ ألم يقع فريسة لغواية هذه المادة، ولم يستطع مقاومة الرغبة فى امتلاكها. هذا الافتتان بما فعله الغير أوقع المؤلف الكبير فى مأزق فعلى نتيجة لتساهله، وأتاح الفرصة للشبهات أن تنوش عمله مع أنه ليس بحاجة حقيقية لذلك، فطالما عكف على صناعة مواده الأولى ولم يعتمد على العناصر سابقة التجهيز كما فعل فى "نجمة أغسطس" و"بيروت بيروت" و"ذات" وغيرها.

ولكن المشكلة تكمن فى هذا الحس التسجيلى الطاغى على منهج صنع الله ابراهيم الإبداعى، والذى سبق أن ناقشته فيه بجدية بمناسبة روايته السابقة "ذات" حيث اعتمد هناك على اقتطاع أجزاء متناثرة من أقوال الصحف، وإعطائها دلالات جديدة بالمونتاج والتركيب والتكثيف. أما هنا فقد نقل بعض المشاهد والأوصاف التى سبق لغيره إيرادها دون أن يقوم بإجراء فنى يبقى على نسبتها لصاحبها، كما يفعل المخرج السينمائى مثلا عندما يدمج مشاهد بالأبيض والأسود فى سياق فيلم جديد ملون، فيقوم تغيير الضوء بمثابة الإشارة للدمج. ولست أدرى أية تقنية كان يمكن أن تسعف "شرف" غير التنبيه التوثيقى فى النهاية. هل كان بوسعه أن يجعل بطله يسترجع

مذكرات الزنزانة فى وعيه بعد قراءتها ويطرح عليها ملاحظته الشخصية، أم أن مبدأ "كل الصيد فى جوف الفرا" هو الذى جعله يستحل امتلاك المواد السابقة التصنيع؟

لكننا لا نكاد نتجاوز هذا التوافق الموضوعى الباده حتى ندرك سعة الهوة بين مستوى العملين، فكاتب المذكرات يجتهد فى رصد الحالات المنظورة وتسمية الأوضاع وتوثيق الحركات. أما الروائى القدير المتمكن فهو يحشد فى عمله الديناميكى عددا من آليات الوصف والتمثيل والتخييل يستوعب به ثنيّات الحياة وبواطنها ومضاعفاتها. فعالم اليقظة يقابله عالم الأحلام والكوابيس. ودرجات الذنوب تتوازى معها طبقات السجانين وأوضاعهم. والجدية الناجعة تقابلها الفكاهة اللاذعة لهؤلاء البشر الذين يجدون دائما سبل التعالى على القهر وتحقيق درجة دنيا من الاعتزاز الإنسانى بالذات. كل ما يدور فى الخارج من كدح للعمل وتوق للهجرة فى سبيل الرزق وأحلام للمستقبل يجد صداه فى هذا الجحيم البشرى الذى يوازى عقاب الحشر ويرهص به. لكن هذه المادة كلها لا تقدم من منظور زمنى مسطح أو أحادى الاتجاه كما يحدث فى المذكرات البسيطة، بل تتداخل فيه الأزمنة الداخلية والخارجية والحركات الناجمة عن حالات الاسترجاع والاستباق والذكرى والتأمل؛ مما يسفر عن تشكيل نسيج روائى متشابك ومعقد ومفعم بالدلالة، مما يجعل كثافة هذا النسيج أشبه بالسجاد الوثير الذى تقاس قيمته بعدد العقد التى يحتويها كل سنتيمتر مربع منه، وليس بما يغطيه من مساحات الأرض أو الموضوعات. وهنا نلاحظ أن صنع الله ابراهيم يصب فى روايته عددا ضخما من الحكايات والنوادر والذكريات والملاحظات التى لا يمكن أن تتجمع فى ذاكرة واحدة لأى إنسان فرد؛ إنه يختزل حياة المجتمع المصرى بأكملها فى هذا العقد التسعين لتمر أمام أعيننا

من ثقب السجن وذاكرة السجين، خاصة في أوضاعها المقلوبة التي يتعمد الناس إخفاءها والسكوت عنها، حتى لتصبح هذه الرواية وحدها موسوعة ضخمة لمباذل ومعايب المجتمع المصرى الحديث، تنقد بنيته الأخلاقية ومسيرته الاقتصادية والاجتماعية عندما تقلب "الجورب" إلى ظهره دون أن تخفى رائحته ولا الثقوب التى ترقشه، مما يجعلها أفدح "هجائية" أدبية لهذا المجتمع فى العقود الأخيرة.

بنية المعلومات الروائية :

يبدو أن طول النفس بما ينجم عنه من غلبة الطابع الملحمى على الرواية، وغيبة الاقتصاد فى الوصف، قد أوقع الكاتب فى سلسلة من الاستطرادات المعلوماتية التى لا تخدم صلابة الهيكل الدرامى للسرد، فهناك إشارات كثيرة لعناصر لا ضرورة لها على الإطلاق. مثلا فى إحدى منعطفات الرواية ينتقل السجين من القسم الرسمى "الميرى" الذى يقتات فيه ويلبس على نظام السجن إلى القسم الأهلى أو "الملكى" الذى يتمتع فيه بالغذاء المنزلى. يبالغ الكاتب فى إضفاء الأهمية على هذا الانتقال قائلا :"الخطوات القليلة المؤدية إلى عنبر الملكية التى قطعها أشرف برفقة حارسه حاملا متاعه المؤلف من كيس ونمرة كانت مصحوبة بموسيقى من النوع الذى رافق جنرالات إسرائيل وهم يجتاحون الأراضى العربية، أو الدكتور ثابت محفوظ عندما انتقل إلى قصره المشيد على ترعة المنصورية. مع الموسيقى مشاعر مختلطة لابد عرفها كل من صعد من القاع بطريقة مفاجئة، خاصة وأن الانتقال لم يكن سلسا على الإطلاق، إذ شابته السلبيات فى خطوط الإمداد".

ومع بروز النبرة الساخرة بوضوح فى هذا المشهد فإن الإشارة إلى الجنرالات الإسرائيليين يمكن هضمها وتصورها، أما الدكتور ثابت محفوظ الذى لا يكاد القارئ يعرف أنه من نزلاء السجن فالإشارة إليه مبهمة معماة، فى إطار سياق طبيعى صارم يجعل السلوك البشرى محصلة رياضية مكشوفة، فالعالم لديه كتاب مفتوح مفعم بالقبح فى الدرجة الأولى، لا يتراءى على سطحه أى مظهر لجمال الروح ولا تلمع فى ثناياه أية قيمة حقيقية؛ فالفتى الذى يقضى عمره فى السجن لأنه دافع عن شرفه يصاب هناك بمن يحاول أن "يسخمطه". وهى عبارة مصرية قديمة تعنى المواقعة ـ كى لا تكون لديه فرصة الاعتزاز بأية بطولة، ومع أنه لا يصيب غرضه تماما فإنه يتركه ـ على حد تعبير الكاتب فى منتصف الرواية ـ "فى منزلة بين المنزلتين" تعبيرا عن تلوث الحياة واختلال منظومة القيم.

وهنا نلاحظ أن بيئة السجن هى "مخزن الميكروبات الاجتماعية" مما يعنى أن التركيز عليها يتضمن قرارا مسبقا باتخاذ موقف هجائى فى أية بقعة من العالم. لكن نوع الميكروب له دلالة صارخة على طبيعة المجتمع ذاته، مما يجعل مئات القصص المدرجة فى الرواية تكتسب طابعا نموذجيا كعيّنة على أدواء مجتمعنا فى هذه الفترة يتم رصدها بعين الموثق الخبير، حيث يقف خلف كل شبح يتراءى فى ردهات السجن ملمح اجتماعى وتاريخى. مثلا؛ هذا هو المهندس "سامح" ـ لاحظ مفارقة الاسم ـ الذى يعمل فى شركة الألومنيوم والمتزوج من زميلته قد أطلق لحيته ونقّب زوجته ثم تركا العمل لتكفير المجتمع ولزما البيت، ومشكلته كما ترد فى النص أن "عندهم بنت سنها اتناشر سنة، حبوا ينقبوها مرضيتش.

قاموا حجزوها فى البيت ومنعوها من الخروج والمدرسة. فضل حبسها مدة والبنت راسها وألف سيف أنها متتقبش. واحد صاحبه قال له إن

عليها أرواح من نوع ما يخرجش إلا بالضرب، نزل وأمها ضرب فيها بخرطوم بلاستيك. سأله شرف : وطلعت الأرواح. أجاب : لا، روحها هى اللى طلعت" ولا شك أن مثل هذه القصة قد أخذها صنع الله إبراهيم من صفحات الحوادث المنشورة، ربما بالأسماء ذاتها، لكنها عندما تروى هكذا لا تستحيل عملا أدبيا، تظل محتفظة بطابعها الإخبارى المختزل والمشوّه لحركة الحياة والمجتمع، لأنها ليست مفرودة وسط مئات الحالات الطبيعية بالحجم الحقيقى. هى شديدة الجفاف قد احترق منها ماء الوجود حتى انبعث دخانها وأزكمت ريحتها الأنوف وانتهت إلى السجن، بل إن حصار الجرائم فى السجون مؤشر لعافية الجسد الاجتماعى لتخلصه من أدرانه. فإذا كان الأدب تمثيلا للحياة وتعميقا للوعى بمنظومة القيم الإنسانية فيها فإن هذا النوع من الفن الطبيعى الذى يعمد إلى إبراز تشوهاتها ومظاهر القبح فيها يعكس الصورة السلبية السوداء لها، وعلى القارئ أن يقوم بحركة التفاف تخفف من إرهاقه الوجدانى؛ وذلك بتشغيل مخيلته حتى يتصور الوجه الإيجابى الوضئ للمجتمع الذى نفض عن كيانه هذه البثور المتقيحة وألقاها فى بؤرة العقاب. بدون هذه الآلية من ترجمة الدلالة يصبح الأدب ثقيل الوقع على القارئ ومضللا له فى الآن ذاته، لأنه يوهمه بغير الحقيقة وإن لم يفعل سوى عرض مشاهد متقطعة من الواقع، لكنها غير دالة على كيانه الكلى الشامل.

مفاصل الرواية :

ليس لرواية "شرف" بنية زمنية بالمعنى الدقيق للكلمة. مع تراكبها وتعقد نسيجها كما رأينا، فهى تعتمد على زمن القص الذى يعد مقياس الحجم بالصفحات، وهى تربو على ٥٤٠ صفحة، لكن حكايتها الأساسية مجرد جوف كبير فارغ، يتضمن آلاف البيانات والمعلومات، ويحيطها بغلالة رقيقة

مثل لحم البطن تتمثل فى منظور أشرف والدكتور رمزى وما يتناهى إلى سمعهما فى السجن من أقاويل وإلى بصرهما من مرئيات. فهما راويان لاقطان لا يفعلان سوى سماعِ الكلام أو كتابته. والتراتب الذى يقوم بين أجزاء العمل نتيجة لذلك لا ينجم عن قانون السببية المتحكم فى وقوع الأحداث، بقدر ما يخضع لنظام التجاور المكانى العرضى. بوسعك أن تقرأ الفصول بالترتيب الذى يعجبك دون أن يخل هذا كثيراً ببنية الأحداث ـ إن كانت لها بنية ـ إذ هى مجرد شذرات ومعلومات لا تخضع لهيكلة فنية ـ من هنا فإن مثار القوة فى هذا السرد يعتمد على نوعية المعلومات الواردة فيه، لا على النظام التقنى للرواية.

لنقرأ مثلاً حديث شرف عن شخصية غريبة هى الشيخ عصام، ما أكثر المعلومات التى جمعها صنع الله عن الجماعات وفصائلهم وأحوالهم، مما يجعل الرواية بحثا اجتماعيا نافذا وحاشدا. حيث ينتقل هذا الشيخ من جماعة لأخرى، لنقرأه وهو يستعرض معلوماته عن كبار رجال الداخلية قائلا: "كان الشيخ عصام يحتفظ بأرشيف كامل لكبار موظفى الداخلية من أول تاجر فى إنتاج السجون وزميله الذى خرج من الوزارة بعشرة ملايين جنيه من وضع اليد على الأراضى. والثالث الذى كوّن شركة أمن ضمت أربعمائة من قيادات الشرطة ولم يدفع فيها مليما واحدا مكتفيا باسمه. إلى من أعد مشروعا وهميا لإسكان الضباط ودفع من صندوق الشرطة ٤ ملايين جنيه ونصف لمكتب استشارى واشترى متر الأرض بسعر ٣٠ قرشا وباعه بـ٤٣ جنيها للضباط و١٥٠ جنيها للمستثمرين. وزميله الذى شارك بعدة ملايين فى شركة صرافة وشركة تسفير عمالة للخارج، وطبعا فى شركة الأمن إياها. والثالث الذى اختلف مع زميل له على عمولة صفقة سلاح فهاجم بيته بالصواريخ" هذه المعلومات لا يتم تقطيرها روائيا، ولا توظيفها لخدمة أى

حدث. وإنما هى مجرد تكديس لبيانات موثقة من مصادر صحفية يتم حشو الرواية بها دون مراعاة للطبيعة الفنية أو الجمالية.

فإذا تصورنا أن الرواية تتضمن ثلاثة أقسام لا تختلف فيما بينها إلا فى نوع المعلومات المقدمة فى كل قسم أدركنا أن إطلاق اسم "رواية" على هذا العمل يعد من قبيل التجاوز المجازى أو الطليعى. فالقسم الثانى يتضمن أمرين : أحدهما أوراق السجين الآخر الدكتور رمزى نصيف بقصاصاته ومذكراته، والثانى عرض مسرح العرائس الذى أقامة المساجين فى ذكرى انتصار أكتوبر مما يعد تنويعا فى الشكل.

القسم الأول استعراض مخيف لاقتصاديات العالم الثالث وأرقام الشركات الكبرى وسياساتها فى ابتلاع الدول والتلاعب بالأسواق العالمية. وهنا يتبين أن ما بدأه صنع الله إبراهيم فى رواية "ذات" من استخراج المقتطفات الصحفية والتقارير الدولية والتعليقات المحلية فى المدونات الإعلامية المعاصرة قد أخذ يتفاقم لديه ويشكل مصدرا مباشرا للكتابة المتضخمة عن مختلف أنواع المشكلات السياسية والدولية والاقتصادية. والذريعة الروائية لذلك هى أن كل هذا الركام من المعلومات يمثل كيس الدكتور رمزى وأوراقه التى يحتفظ بها فى السجن إلى جانب مذكراته الشخصية التى تحمل عنوان "مسودة الدفاع" وهى فى الواقع سيرة حياته التى تعود بنا نسبيا إلى مناخ القص وتخفف من ثقل البيانات الجافة. نجد فيها صورة لافتة لوضع المواطن المصرى القبطى على وجه الخصوص فى إقامته وترحاله وإشكالاته. هنا ينفصل السرد عن صوت "شرف" ليتسع برحابة منظور رمزى وعمق تجربته فى العمل بإحدى كبريات الشركات العالمية فى الدواء ورئاسة مكتبها فى المكسيك أولاً؛ حيث يقدم صورة بانورامية عريضة وموثقة لعالم أمريكا اللاتينية، ثم فى مصر بعد ذلك حيث

يحاول تجنيب وطنه استغلال وجشع الشركات الأجنبية الكبرى فتكون النتيجة هي تعاون مساعديه من المصريين، وعلى رأسهم لواء شرطة سابق يعمل في أمن الشركة ـ للزج به في قضية رشوة. ولا يصبح هناك مجال للربط بين هذين المدارين سوى المجاورة المكانية في السجن فحسب.

المسرحة والنهاية المبتورة :-

ليس من الضرورى أن نعرف إذا كان صنع الله إبراهيم يستخدم الكومبيوتر فى تخزين واستدعاء المعلومات التى تحتشد بها روايته أم لا، فهو على أية حال يمتلك حاسة الأرشفة الفائقة. وقد استطاع أن يطوع البنية الروائية قسرا لتصبح قالبا يصب فيه أكبر حجم من المعلومات عن التنمية المصرية المعكوسة سلبيا والاستغلال الدولى البشع. لكنه لم يلبث أن قام بتطويع جنس أدبى آخر لهذا الهوس المعلوماتى الأيديولوجى الحاد. إذ ابتدع لعبة العرائس فى السجن، وجعل الدكتور رمزى المدرب فى المساعدة فى إخراج مشاهد القداس بالكنيسة، يخرج فى الرواية مشهدا ليستغرق مائة وعشرين صفحة ـ أى حجم مسرحية كاملة من عدة فصول ـ يقيم فيه حوارا بين مجموعة من العرائس الممثلة لرءوس الاستغلال المحلى والأجنبى وعدد من المتفرجين، اعتماداً على التقليد البورسعيدى الذى درسه صديقنا الدكتور طلعت شاهين فى إسبانيا، وهو يقضى بتوظيف طقوس الاحتفالات الشعبية فى عيد القيامة وشم النسيم واستغلاله من جانب أهالى الثغر المصرى لصناعة تماثيل للجنرال الانجليزى الشهير "اللنبى" ومحاكمتها وإحراقها فى النهاية فى جو من الجذل الاحتفالى والحبور الدرامى فى الآن ذاته. وهو تقليد يشبه ما يدور فى مدينة "بلنسية" الإسبانية من صنع التماثيل الكاريكاتيرية للساسة والشخصيات العامة والاحتفال بها فى مواكب كرنفالية باذخة قبل إضرام النار فيها فى منتصف الليل فى طقس وثني مذهل يجمع

بين نشوة الفن الشعبى وعربدة السياسة اليومية. المهم أن صنع الله إبراهيم يستعرض فى هذه المسرحية المطولة ـ والتى تقتصر على مجرد الحكى دون أى نظام درامى، كل أنواع الأحداث التى مرت بها مصر من سياسية وعسكرية واقتصادية وتعليمية ودينية، على لسان العرائس التى تتلقى التهم ولا تستطيع الحيلولة دون مصيرها الأخير. ويكفى أن نستعرض من هذه الحوارات المطولة ما يقوله أحد المتفرجين للدلالة على حالة الاستلاب والتبعية التى يعيشها الإنسان فى حياته اليومية :

"الواحدة منها يستيقظ فى الصباح على منبّه يابانى

ويغسل وجهه بصابون فرنسى

ثم يحلق ذقنه بفرشاة صينية وماكينة انجليزية

ويغسل أسنانه بمعجون أمريكى

ثم يتناول إفطاراً من جبن دمياطى صنع في الدانمارك

ويشرب شايا هنديا أو سيلانيا

بعد أن يضيف إليه لبنا جافا من فرنسا أو سويسرا

ثم يرتدى ملابس بسيطة : قميص أو بنطلون على الموضة القادمة مع الرخصة من فرنسا أو إيطاليا

وفى العمل يرتقى مصعدا بلجيكيا

ويشرب فنجان قهوة برازيليا، أو سفن أب أو كوكا كولا

مع سيجارة مالبورو أو روثمان

بعد أن يشعل التكييف التايوانى أو اليابانى

ويتحدث فى تليفون سويسرى

ثم يبدأ العمل مستخدما قلما فرنسيا أو يابانيا ... الخ"

ومع ما فى هذا السرد المعلوماتى الممسرح من مرارة ـ أو حلاوة ـ الواقع التاريخى المعاصر وارتباط جوهرى بالبؤرة الأيديولوجية التى تدور حولها الرواية، وتتمثل فى إدانة حركة المجتمع بكل أنشطته، إلا أن هذا الطوفان المتدفق من المعلومات لا تجرى عليه عملية تأديب بأكثر من الصياغة. فهو لا يتحول إلى نظام مسرحى يمتلك ديناميته الفنية أو حركته الداخلية المحكمة. ومن ثم تصبح العرائس وسيلة أخرى لتفريغ شحنة الدلالة الهجائية للتاريخ الإنسانى المعاصر.

فإذا عدنا للفصل الأخير من الرواية بعد مسرح العرائس وجدناها تعود لتحكى ما حدث فى السجن من منظور أشرف مرة أخرى، لكنها تنتهى بطريقة مبتورة ومثيرة للدهشة. فقد شعر أشرف بمغص حاد، وأعانه صديقه سالم الذى كان قد تحرش به جسدياً ثم آثر صداقته على أن يستحم قبل أن يعرض نفسه على طبيب السجن. وآخر سطر فى الرواية يحكى عن أنه بعد حلاقة ذقنه وتنعيمها أخذ فى تنظيف شعر ما بين فخذيه. ثم تفاجئنا عقب ذلك كلمة "تمت" دون أن تكتمل رواية ما حدث. الأمر الذى يدفع القارئ مرة أخرى لفهم هذه الإشارة باعتبارها دلالة على استعداد أشرف للتنازل عما دخل السجن بسببه، مما يكمل دائرة العبثية السوداوية ويبرز فكرة الأيقونة الروائية عن هذا الشرف الضائع من الخاص إلى العام ومن الجسد إلى العالم.

حداثة البساطى فى ساعة مغرب

إذا كان علماء النفس والتربية يقولون إن السنوات الأولى من عمر الإنسان هى الحاسمة فى تشكيل وعيه بالعالم وتثبيت معطياته وتكوين مخيلته فإن الإبداع الأدبى نموذج فادح على صحة هذه الحقيقة. ينشأ الفنان فى البيئة الريفية الأولى سنوات صباه اليافع، ثم يهجرها إلى المدينة التى تشهد شوارعها ومكاتبها تقلبات شبابه ورجولته ومعظم سنى عمره لكنه كلما شرع قلمه المبدع وأغمض عينيه يستجلى صور الكون تراءت له أطياف الأيام الأولى بصفاء غامرٍ وحلاوة فاتنة. تظل أعوام الطفولة هى المنبع العذب لذاكرته الإبداعية، تتخلص من شوائب المتغيرات لتستقر على أوضاعها المتبلورة الأصيلة.

محمد البساطى فنان بالغ الصدق والتمكن، يعرف كيف يستخلص من عفاء النسيان مظاهر الحياة الأولى، يدون حركتها بخطوط صريحة قوية، لا يدخل كثيرا فى حشو الخواطر والآراء. حسبه أن يسلط الضوء البارد على شخوصه المحددة وهى تتحرك على رقعة ضيقة؛ لكنها مفعمة بالظلال والتفاصيل. تميل كتابته إلى توظيف الطاقة التعبيرية فى التشكيل التصويرى بأسلوب سينمائى خالص. عين الكاميرا هى التى ترصد الألوان والمساحات، الأفعال لديه متتاليات تمثيلية ترسم حركة الشخوص فى المكان. لا يكادون ينطقون سوى بالنزر اليسير الضرورى لكشف حركتهم. تخلو الكتابة بهذه الطريقة المقتصدة من اللباب الأيديولوجى والعاطفى الطرى، لتصبح مثل رغيف الخبز المقدد الناضج الذى توزعت النار بالعدل على سطحه الممدود. مجموعة "ساعه مغرب" الصادرة عن دار الهلال مؤخرا نموذج قوى لهذا الأسلوب الحداثى المثير. ومع أنها تكشف عن هذا الولع التواق بالزمن إلا

أنها لا تقع فى أية انهمارات عاطيفة رومانسية بل تفص جميع الزوائد والتعليقات لتبقى على جوهر الحركة المجسدة فحسب، تمعن فى تعرية المواقف حتى تكاد تبلغ درجة التجريد الذهنى المفرط. لنأخذ النموذج الأول من هذه المجموعة، وهو أطول القصص القصيرة وأكثرها حيادية وصفاء "أبا الحاج" ـ لاحظ حسّ الإبقاء على المنطوق القرويّ بتداعياته النفسية والصوتية، مثلما فعل فى عنوان المجموعة ـ يرصد المشهد بتؤدة وتتبع دون شروح : رجل كهل يلتقط فتاة يافعة من ماء البركة ويرقد جسدها الطيّع على الطين اللزج، يتم إضمار الفعل التالى، تتبعه بعد ذلك مثل ظله فى روحاته وغدواته، ينهرها كأنها قطة، فى النهاية يسألها : "تكونى عاوزة تجوزينى؟

ضحكت فجأة : دارت حول نفسها مرتكزة على كعب قدميها ثم وقفت:

ـ أجوزك ؟ أجّوزك إية يا با الحاج"

ولأنها تتراءى له فى كل مكان، لا نكاد نتيقن إن كانت جسدا حقيقياً أو فكرة شاردة تلحّ على ذهنه الكليل حتى يتمدد فى الفراش ويتحلق حوله أولاده وأحفاده ليغمض عينيه بينما تشب على قدميها لتنظر إليه.

ظهر المشهد وعدم التحديد :

لكن كاميرا محمد البساطى شديدة المراوغة والذكاء، فهى تعرف أشكالا بلاغية مناورة، منها الإضمار والكناية والتلويح. توظفها عندما تلتف حول المشهد لتصوره من الخلف، كما يحدث فى القصة التالية "صبيّة" حيث تأتى المراة "كل عام ونصف، وتكون فى أيامها الأخيرة من الحمل" تحمل الهدايا والأطفال إلى منزل أبويها وتتركهم رضّعا فيه، يقتاتون بلبن العنز أو بصدقات المرضعات. لا يظهر لهم أب على الإطلاق. وعندما تنصحها أمها باستخدام موانع الحمل تقول إنها قد جربتها جميعا دون فائدة.

لا نكاد نعرف شيئا سوى ما يتراءى فى خلفية المشهد من صورة الأطفال وهم يشبّون دون أن يشبه أحدهم الآخر. هذه هى "الكناية" المركزية عن طبيعة الأخوة التى تربطهم بالأم فحسب، باستثناء بنتين توأمين. فى المرة الأخيرة من رحلة "التفريغ" تأتى المرأة شديدة الهزال، "وجهها متآكل بارز العظام، وقد بان شعر أبيض بجانبى رأسها بعد أن ذهبت آثار صبغة الحناء. وقالت أمها العجوز إنها حتى بعد الولادة ظل وجهها كالليمونة. وتختم قائلة : أعطتنى عنوانها. الورقة ضاعت منى. ستأتى، وأين تذهب؟" عندئذ يستطيع المتلقى أن يبنى فى خياله وجه الصورة المضمرة لحياة غانية فى المدينة ومصيرها المعهود حين لا تعود إلى مخزن الأطفال السرىّ فى القرية. لا يدهش القارئ كثيرا لما يتكشف عنه القص من طرف خفى، لأنه ينأى دائما عن البوح والتصريح والتسمية. يكتفى بالإشارة اللافتة ثم يؤثر الصمت البليغ؛ عندئذ تتجلى الصورة دون أن تنقلب على وجهها الآخر.

من هنا يتراءى لنا شئ هام فى معظم قصص المجموعة، هو "عدم تحديد المعنى" وهو يختلف عن الغموض أو الإبهام، إذ يؤدى إلى قيام أكثر من احتمال دلالى يتعين على القارئ أن يختار بعضه طبقا لوعيه وقدرته على التأويل. بينما يؤدى الغموض إلى ابهام المعنى والتباسه كلية. هذه الخاصية عنصر جوهرى فى أدب الحداثة يميزه عن التيارات السابقة عليه. حيث يعزف عن التصريح المباشر ويتفادى النصاعة القاطعة. لا يخضع للتصنيف المسبق للحياة والحكم النهائى على أفعالها بل يدعو إلى إعادة النظر دائما فى فهم تداخلاتها وأوضاعها الجديدة عن طريق "عدم التحديد" على وجه الخصوص.

ولنأخذ نموذجا آخر شديد الإيغال فى هذه الخاصية الحداثية الحميمة، قصة "ساعة مغرب" التى منحت المجموعة اسمها الشعرى الموسوم. تدور

بصوت راوٍ من مجموعة شبان يصل تعدادهم إلى أربعة. لا تستغرق سوى ثلاث صفحات مكتوبة، ومع ذلك ترسم بريشة فنية ماهرة وماكرة ظلال أرملة قروية رحل عنها زوجها فى الحرب فأخذت تتردد إلى "عشة" مقامة فى حقل الخضروات بطريقة سرية. يتناوب على لقائها بانتظام الشبان الأربعة بينما يراقب الباقون المكان. يصف الراوى نوبته فلا يجيب عن أى تساؤل فى وعى القارئ، كل ما يتجسد فى الموقف المتكرر هو حركة الظلال وسريتها واختفاء الطابع الرومانسى الذى كان يغلب على الأدباء وهم يصورون لحظات الغروب بروائحها وأشجارها فى القرية المصرية.

نحن هنا حيال عالم جديد وفريد، فيها صبيانية وجسارة وقدرة عجيبة على تآمر الأجساد. يتكون الهيكل البنيوى للقصة بكل استدارته عندما يستمر غياب المرأة عدة ليالٍ، وتسفر تحريات الشبان عن معرفة أنها قد تزوجت حتى يروها بعد ذلك تختال بثياب زاهية على الطريق فى صحبة زوجها الجديد. تلتئم عندئذ حافة القصة مغلقة قوسها دون أن تفتح أسئلة أو تعليقات من أى نوع. هذا الاقتصاد الشديد فى الشرح والاكتفاء الواضح باللمح يجعل "عدم تحديد المعنى" تقنية سردية مثيرة تدعو القارئ للمشاركة الإبداعية فى إنتاج الدلالة الأخيرة.

على أن مشكلة النهاية فى البنية السردية للقصة القصيرة تتطلب مراجعة سريعة، فهى إما أن تكون مسطحة تمضى فى اتجاه الأحداث ذاتها دون انعطافة عكسية تحدث مفارقة ضدية أو تغلق مجالا مفتوحا، وإما أن تكون ذات حافة مطوية أو مرتفعة مثل حرف الإناء.

وقد اختبرت عددا من قصص هذه المجموعة فوجدته يتراوح بين الطريقتين، والغريب أن النوع الأول من النهايات المسطحة أقرب إلى منطقة

التجريب الطليعي وأشد استعصاء على استخلاص المعنى. هناك مثلا قصتان "الحوالة" و"جلباب الصوف" كلاهما يمضي على نسق واحد لآباء ينتظرون ما يجود به الأبناء المسافرون من عطاء في عصر الهجرات المصرية يتمثل مرة في حوالة بريدية تكمل رزق المعاش المحدود وتحفظ للأبوين العجوزين القابعين في بلكونتهما الخشبية المتداعية قدرتهما على مواجهة الحياة، بل وتسمح لهما بتذوق أقماع الجيلاتي في المحطة.

كما يتمثل مرة أخرى في جلباب الصوف الانجليزي الذي يرسله الابن ـ مدرس العربي ـ من مقر إعارته إلى أبيه الحلاق المتقاعد، فيبيعه للإنتفاع بثمنه في القصة الثانية. لا شئ يحدث في النهاية مختلفا عن مسار السرد في القصتين، مما يجعل إناءهما لا يحتفظ بماء خاص، بدلالة معينة، أو بمعنى مخالف، بل تتسرب الأحداث في مجرى الحياة كما نعرفها على هذا السطح المستوي الطبيعي بدون حواف مانعة أو وقائع متعاكسة تتولى إبراز مفارقات الحياة وتناقضاتها الغنية.

على أننا نخطئ إن تصورنا للقصة القصيرة بنية واحدة نموذجية دالة، حتي لو اعتمدنا على الشكل المبسط الذي حلله النقاد السرديون منذ فترة واعتبروه الحد الأدنى للقصة النواة كما تتمثل في ثلاثة حالات واضحة :

حالة توازن سابقة + حدث يخل بالتوازن + عودة لتوازن جديد مع احتمال راجح بأن تقتصر القصة القصيرة على نقطة الالتقاء بين أحد هذه الأطراف الثلاثة، إما عند بداية الخلل، أو لدي عودة التوازن الجديد. وذلك لأن المبدعين مولعون بتجريب الأشكال المختلفة وتقليب الاحتمالات المتعددة.

ولأن محمد البساطي من أمهر كتاب القصة القصيرة لدينا اليوم فإنه لا يكف عن هذا التقليب المدهش لاحتمالات الأبنية المفتوحة والمسوَرة يفاجئك

دائما بأن كل شكل يجربه تتولد منه دلالات وانطباعات لا حدلها عند القارئ. فهو يتراوح بين استخدام الضمائر المتعددة، للمتكلم الفرد حينا، وللجمع في أحيان أخرى. غير أنه لا يلبث أن يقفز إلى ضمير الغائب؛ إلى وجود الآخر الذى لا تربطه بالراوى أو الكاتب أية رابطة.

يمتلك هذه القدرة على استثارة حيوات الآخرين وتجسيدها بعمق، نجده مثلا وهو الذى لم يسافر فيما يبدو للعمل فى البلاد العربية يسجل بشكل داخلى حميم تيار خواطر عجوز يرتدى جلبابا أزرق وشالا أبيض ـ لاحظ النزوع التشكيلى الواضح فى توظيف الألوان ـ يقرفص على الرصيف وينكش بعود كبريت فى حفرة صغيرة بالأسفلت وهو يمسك بمظروف فيه أوراق السفر. ويتذكر الأعوام السهلة المريرة التى قضاها هناك حيث ينادونه بكلمة توجعه أولا "يا مصرى" ثم لا يلبث أن يتعود عليها فيما بعد. لا يحدث فى القصة سوى نفثات هذه الخواطر المشتتة ومشهده الختامى الموثق. كما يسرد فى قصة أخرى حكاية رجل غريب يحضر إلى مقهى محطتهم ويجلس ليراقبهم بينما يلعبون "الكوتشينة" يترك القطارات العديدة تمر لأنه ليس متعجلا للرحيل، ثم يتمدد على الأريكة مستريحا بعد أن يترك لهم ورقة يعلنهم فيها :

"بلدكم جميل، فضلت أن يكون موتى به، آسف لما حدث"

وكأن الموت كوب شاى يأتى عند الطلب. تقوم المفاجأة فى تشكيل النهاية بدفعنا إلى البحث عن مستوى آخر تكتسب به القصة دلالتها بعد أن يخفق فهمها حرفيا فى العثور على معنى لهذه الأحداث. عندئذ ينشط كل منا ـ طبقا لمخزون خبرته ودرجة حساسيته الجمالية بالحياة وقدرته على سد الثغرات فى النص ـ كى يلتمس المغزى الرمزى للأحداث.

يصبح بوسعنا أن نعتبر الغربة مثلا ـ وهى التى تجمع بين هذين النصين الأخيرين ـ موتا جزئيا أصغر ، يحضر فى ذاكرة الإنسان ووعيه العميق بالأرض والوطن.

أساطير المدائن والقرى :

نادرا ما نجد علاقة بين قصة وأخرى من هذه المجموعة التى تضم سبع عشرة قصة. كل منها قد كتب فى لحظة خاصة، وتدور حول محور مستقل. يتراءى عبر معظمه هذا الحضور الكثيف لذكريات القرية ومشاهدها. لكنها لا تؤلف سبيكة واحدة فى تشابه الأشكال. تعتمد على التفاوت الواضح فى العوالم واللقطات والمداخل العديدة للإمساك بما لا يقال وتجسيده. قد نرى فى اللغة المادة المشتركة، لكن تجانس عناصرها سرعان ما يختفى خلف تنوع الصور وتعدد زوايا الرؤية وعدم تحديد المعنى. استثناء واحد طريف يخرج على هذا النمط، قصة التعامل العجيب مع التماثيل المنصوبة والمنصوصة. تزدحم البيوت أولا حول نصب "الفارس على صهوة جواده" حتى يطل رأس الزعيم على بلكونة "متولى العريس" ويحرمه من اللحظات الحميمة مع زوجته. يلجأ لحيلة عبثية، يقص رقبة الزعيم بمنشار ويلصقها مرة أخرى بشريط لاصق كى يدير وجهه للناحية الأخرى ويتخلص من بريق عينيه ولمعان النجوم. وتغرى اللعبة الكاتب، فيصور تمثالا آخر من نحاس، يتضافر شبان البلدة على انتزاع أجزاء الحصان ثم أعضاء الزعيم نفسه ودقها وبيعها دون أن يحرك أحد ساكنا لما حدث. ولأن القصتين متجاورتان فإن إغراء الاستطراد هو الذى يجمع بينهما، غير أن الدلالة الحرفية لا تشبع فضول القارئ. لابد من البحث عن فائض دلالة رمزية. هل يريد أن يقول إنه لا يبقى من الماضى سوى ما يرهق الحاضر ويعطل خصوبته؟ لغة الكاتب المحايدة لا تسمح لنا بأى لون

من الرثاء لهذا الوضع أو الحسرة عليه وتترك لنا المجال مفتوحا لسد الثغرات. غير أن أمر التماثيل لا يقف فى هذه المجموعة عند ذلك الحد، بل يتجاوزه إلى تجربة ثالثة أكثر طرافة؛ إذ يقوم التعارض بين التمثال وصاحبه. وينتقل السرد فى "وهج" إلى ضمير المتكلم ليحكى قصته مع المثّال أولا. عندما كان يقبع فى حجرته" يجلس الساعات الطويلة، بيده كراسة الرسم والقلم .. يكون واقفا وسط المكتب يستقبل زواره ويحس بالعينين قذرتين ترصدانه، تبدوان كأنما لا يغسلهما أبداً يوم كان فى السلطة، وعندما قال له الفنان وهو يعد تمثاله "أريد أن أرى بيتك" حتى يتعرف على حياته عن قرب ويتمكن من التقاط ملامحه النفسية : "توقف لحظات بحجرتى المكتب والنوم، وقرأ عناوين بعض الكتب" لكن النتيجة أنه "لا شئ فى التمثال يشبهه، ربما القليل، حتى شعر رأسه القليل المجعد جاء منكوشا كأنما بفعل الرياح وخصلة منه مبعثرة على أذنه.. والوجه، هو وجهه غير أنه غريب عليه.. لم يسترح للتمثال، مثل كل الأشياء التى تثير قلقه". ولأنه لم يحضر حفلة قص شريطه نتيجة للظروف الأمنية فلم تتح له فرصة تأمله طويلا سوى بعد أن انحسرت عنه أضواء السلطة وعاد منسيا إلى بلدته، وأصبح التمثال مثل صاحبه "كتلة معتمة يزيل المطر ما يتراكم فوقها من أوساخ". يكشف هذا التقابل بين الحجر والبشر عن جوهر القيمة فى الحياة والفن. خاصة فى هذا المستوى الزائف من الحياة السياسية العامة فى مقابل خلود الإبداع ونبله. لكن نقطة الالتقاء القلقة بين وجه التمثال وعين صاحبه منذ تشكيله فى مخيلة الفنان حتى انطفاء الوهج منه فى الميدان تحمل شذرات من النقد السياسى والاجتماعى على المستوى التاريخى، وأكثر من ذلك تكشف أسطورة المدينة عندما يتفوق الحجر فى الفعل على كثير من البشر المذعورين وهم فى ذروة المجد والتألق.

وإذا كان العالم الذى يشغل فضاء هذه المجموعة المثيرة، باستثناء بعض القطع اليسيرة العابرة، هو عالم القرية المصرية، وهى بطبيعتها "بيت الأساطير المختمرة" فإن محمد البساطى يمتح من ذاكرتها ببراعة فائقة، ولعل طول عهده بها وبعد زمنه عنها أن يكون قد أسهم فى تحويل الحكايات المتداولة - ذات الأصل الواقعى حينا، والمتخيل حينا آخر - إلى تشكيل ممعن فى مفارقته للتجربة المباشرة، أدخل فى الميثولوجيا والوعى الجماعى المتوارث. لكنه لا يقل صدقا وتمثيلا لروح القرية من آلاف التفاصيل اليومية المبتذلة. بل لعله أقدر على تمثيل مكنونها ورؤيتها للحياة من الصور الفوتوغرافية الصارخة. نرى ذلك بوضوح فى آخر قصتين فى المجموعة "المبارزة" و"الضريح" على تباعد المسافة الدلالية بينهما. فالأولى تتعلق بما يحكونه دائما فى القرى وأحياء المدن الشعبية أيضا - عن بطولات الرجال وطول نفسهم حول "الجوزة" وقدراتهم الفائقة فى تحدى حجاراتها وإشعالها، وما يرد دونه عادة عن انتهاء هذه المبارزات بسقوط أحد الأبطال ساكتا بعد بلوغه ذروة التحدى. يجسد الكاتب هذه الواقعة المكروة فيعيد تسجيلها مسترجعاً الطقوس السابقة عليها والمصاحبة لها فى الذاكرة الجماعية، بعد أن يصل بها إلى مستوى "الأسطرة" المنشودة. أما القصة الثانية فهى تدور حول عقائد الريفيين فى كرامات الأولياء. تبدأ بطريقة تعميمة واضحة عن القرى المتشابهة فى ريفنا المصرى" نفس المكان على شاطئ النهر أو الترعة، وكوبرى صغير يربطها بالمحطة، وعادة تمتد البيوت فى الاتجاه الآخر للمحطة وكأنما لتبعد عن عيون الغرباء الذين يمرون فى القطارات. بيوت طينية لا شكل لها ووسطها بعض البيوت الكبيرة من الطوب الأحمر. وبمدخل القرية، فى منتصف الطريق إلى القبور يوجد دائما ضريح الشيخ الجليل".

هذا التشكيل العام للقرية المصرية هو الذى يشير إلى زمانها الضارب فى القدم، فالولى اليوم هو ذاته القديس الذى كان يحمى البلاد فى العصور السالفة. لكن التحولات التى تطرأ على مواقف الناس من كراماته عجيبة، يصدقونها دون دليل، ثم سرعان ما ينصرفون عنها ويغفلونها عامدين بفعل الزمن والنسيان. والأحداث التى تشير إليها القصة بسيطة ودالة ــ على غير عادة البساطى ـ فالمطر ينهمر أربعة أيام بلياليها دون رحمة على القرية، يخرق سقف ضريح الشيخ عامر ليخربه. يرى الناس من التلال المجاورة الصندوق الخشبى الملفوف بالقماش الأخضر يطل برأسه من الفتحة ويتراقص. يتجمعون فى ذهول، يأتى "مرعى" خادم الضريح ليذكرهم بأنهم نسوا الشيخ ولم يقيموا مولده منذ عدة أعوام. يأخذهم العجب لكرامات الشيخ. عندما يفتحون الضريح يندفع الماء بقوة من داخله، "غير أنهم اعتادوا أن يحتفظوا بشكوكهم بعد أن يتهامسوا بها قليلا فى الخفاء. ثم يأخذون فى جمع النقود ليقوموا بترميم الضريح وطلائه.. وصار مرعى يجلس الآن صباح كل جمعة أمام باب الضريح وقد صبغ يديه بالحناء يستقبل الزائرين". هكذا ينتصر الوعى، أو اللاوعى الجماعى، ويتم تكريس الأسطورة وتكذيب المشاهدة العيانية.

بيد أننا نجد مذاق الدلالة الواضحة مغايرا لما كانت عليه القصص الأولى التى تتميز بعدم تحديد المعنى، أخذ يخفت هنا طابع الحداثة والحياد والتقنيات التجريبية. كنا نود أن تكون هذه القصص مؤرخة حتى نعرف بدقة طبيعة تطور البساطى ومسار خطه المنهجى، وإن كان يغلب على الظن أن ترتيب النصوص معكوس زمنيا، وأن هذا المذاق المألوف الواضح المتجلى فى هاتين القصتين يعود إلى فترة سابقة على كتابة البساطى الحداثية الجديدة.

اسكندرية إبراهيم عبد المجيد

يمكن أن نطلق على رواية إبراهيم عبد المجيد الجديدة "لا أحد ينام فى الاسكندرية" تسمية نوعية تشير إلى طبيعة زمنها القلق، ومكانها الأثير، وموقع الأحداث والشخوص منها وهى "رواية المدن".

ذلك أنها تنتمى إلى درجة محايدة من السرد اللاشخصي، تكتسب نكهتها من استقلاها وانفصالها عن حياة المؤلف وتجاربه المباشرة، مع أنه يسكب فيها عصارة خبرته الحميمة بالمكان ورؤيته لشعريته. ومن ثم فإنها تكاد ترقى إلى مستوى الشهادة التاريخية الموضوعية بما تحرص عليه من توثيق الحياة وتثبيت الصورة قبل أن تمحوها الأحداث، تريد أن تحفر فى ذاكرة الفن نقوشا تودعها ضمير التاريخ الحى. وهى تجعل الواقع ذريعة لصناعة المتخيل، فالكاتب يستعين بالصحف القديمة والمدونات التاريخية والمذكرات الشخصية إلى جانب قراءته المتمعنة للمواد الطوبوغرافية واستلهامه المتصل للموروث الشعبى لكى يقدم صورة فريدة لهذه المدينة التى تحتل دور البطولة الحقيقية فى الرواية، فشوارع الثغر وأحياؤه؛ مواقعها وأشكالها وحالاتها هى التى تملأ قلب العمل، بهذا المفهوم تصبح الرواية أنشودة مطولة للمكان وتاريخه وجمالياته، تضم لمنظومة الأعمال الأدبية الكبرى عن الاسكندرية.

نزوات الراوى الجرئ :

تبدأ الرواية بنزوة فنية، لا من تلك النزوات الإنسانية التى تعتمل فى نفس شخص ما، أو تتحكم فى استراتيجية الأحداث فيما بعد، بل هى مغامرة يقترفها الكاتب ذاته عن وعى وإصرار؛ فتدهش القارئ دون أن يستطيع تفسيرها للوهلة الأولى؛ يتراءى للكاتب أن يسلط الضوء فى الفصل الأول

علـى قامـة "هتلر" المحنيـة وهـو يمشـى حـول مبنـى المستشـارية الألمانيـة، ويستعرض أحوال غزو "بولندا" معلنـا بدايـة الحـرب العالميـة الثانيـة، ينهمر حينئذ فيض من المعلومـات التاريخيـة الدقيقـة عن علاقاتـه وظـروف قـراره باليوم والساعة. ثم ينفتح الباب الثانى من الرواية على شخصية "مجـد الديـن" فى إحدى قرى الدلتا المصرية وهو يحكى قصة عائلته ووقوعها فـى دوامـة الثأر وهـروب أخيـه الأسطورى "بهـى" إلـى الإسكندرية بعد أن تسبب فـى اشتعال هذه الدوامة بولعه بالعشق وفتنته للنساء بفعل الهالة السحرية الوضيئة المنبعثة من جبينه.

ثم لا يكتفى الراوى بوضع هذين الخطين متوازيين فـى مطلـع العمل، بل يصر على الربط الزمنى بينهما : "قبل هذه الليلة الأخيرة لمجد الديـن فـى القرية بيومين كان الرد الذى طلبه هتلر قد جاءه إعلانـا سـريعا بالتعبئـة بيـن الشعب البولندى"، ومن الطريف أن هذا التوافق يحدث دائما فى الحيـاة، لكنـه كى يصبح مبررا فى الأعمال الفنية لابد أن تكون هناك علاقة حميمة وسببية بين شوارد الأحداث، ولا يمكـن أن تكـون الصلـة بيـن هذيـن الأمريـن سـوى مدينة الإسكندرية التى سيستقر فيها مجد الديـن وستنتهى إليهـا حـرب هتلـر للحلفاء، فهى بؤرة الأشعة المبعثرة ومشكلة الراوى هنـا أنـه جـرئ لا يتنكـر ولا يتخفى مثلما يفعل فى القص الحداثـى، لا يعنيـه كثيرا أن يفـاجئ القـارئ بكمية ضخمة من المعلومات التى لا صلة لها بالشخصيات ولا يمكن أن تمـر بخاطرهم مثلما نجد فى الروايات التـى تعمـد إلـى تذويـب البيانـات المباشـرة وتقطيرها حتى يمكن أن تنفذ من منظـور إحدى الشـخصيات أو تلمـع بشـكل خاطف فى موقف بارق. وكما يضعنا الراوى فـى حضـرة هتلر فـى الفصـل الأول فإنـه يكـاد يسـتحضر الإسكندر الأكبر ومسـاعديه فـى مقدمـة الفصـل السادس وهو يقدم لنا خارطة الأحياء فى الإسكندرية منذ فجـر التـاريخ حتـى

اليوم، ومع أنها معلومات ممتازة إلا أنها بحاجة لتصفية روائية حتى تنفذ بمهارة فى نسيج العمل، فمن العسير على القارئ الذى تعود على تقنيات السرد المحدثة أن يتقبل بيسر صفحات كاملة من البيانات المباشرة التى يتبرع بها الراوى مهما تلطف فى إيرادها، والسؤال الذى يطرح نفسه علينا فى هذا الصدد هو :

هل مازلنا فى حاجة فنية - لا تاريخية - للتوثيق المكشوف للمادة السردية، أم يكفينا أن يبتلع الراوى كل هذه البيانات ويخفيها فى بطنه بحيث لا تتسرب إلا فى إحدى قناتين :

- تبيئة الوصف والإشارات اللافتة دون خطأ أو تجاوز لصناعة سياق متماسك تلمع فيه بعض اللفتات الدالة النموذجية.

- اختراق ذاكرة المكان بعيون الشخصيات وترك البيانات لتتضح على العمل دون أن ترهقه بجسدها المكتنز.

وليس معنى ذلك أن راوى الاسكندرية لم يقترف هذه الحيل، فقد مارس كثيرا منها وزيادة، فهو عندما جعل مجد الدين يمارس قراءة الصحف استطاع أن يسوق معلومات وفيرة عن العصر وتفاصيل الحياة فيه، لكنه سرعان ما نحى مجد الدين جانبا وتولى بنفسه سرد هذه التفاصيل فى مواضع كثيرة. وقد استعان بلون آخر من المادة السردية التى لا ترد فى الصحف أو الكتب، بل تختزنها الذاكرة الشعبية بعد أن تختمر فى الوجدان الجماعى وتتناقلها الأجيال المختلفة، مثل طرائف المقاومة الشعبية للمحتل الأجنبى وقصة "حميدو" الذى يتقدم إلى الضابط الانجليزى الذى كان يجلس على المقهى فى ميدان المنشية، ويمسح له حذاءه، لكنه يغافله ويربط طرفى الحذاء ببعضهما ثم يخطف عصاه الثمينة ويطير بها، وعندما يحاول الضابط

النهوض ليلحق به يتعثر ويسقط على وجهه ولا ينفع الغيظ الذى يسرى بسرعة بين بعض رفاقه فيشهرون اسلحتهم؛ إذ لا يستطيع أحد أن يدرك الصبى فيغادرون المقهى خزيا وقد سخر منهم فتى بسيط. هذه المقاومة اليومية الشعبية خلال الحرب تقع تحت نظر الشيخ مجد الدين مما يعطى لها مذاقا تلقائيا أليفا ومحببا، وعندما تمتزج فى نسيج العمل الروائى بالمادة التوثيقية تخفف من حدتها حتى يتعود القارئ عليها ويتبين له أن هذه التقنية التى صدمته فى البداية سرعان ما تؤدى وظيفة محددة تتمثل فى تقديم رؤية للعالم خلال الحرب عبر خلق مناخ شبه ملحمى يعيد توزيع مساحات الاهتمام بين الفردى والجماعى بحيث يشكل لوحة ضخمة تتضاءل إلى جانبها مصائر الشخوص وأحجام الأحداث الصغيرة. على أن طغيان المكان على هذه الرواية لم يترك الزمان يمضى على نسق طولى منتظم، لأن الرواية المحكمة لابد لها من تفادى تقديم الحكايات المسطحة المتوالية فى الزمن، لابد لها أن تتسع لتوزيع الأحداث وتعديد المنظورات وصناعة الضفيرة المتقنة لشبكة تعالقاتها، ويكفى لكى ندرك أهمية تقطيع الحكايات على المساحات الزمنية أن نشير فحسب إلى طريقة تقديم قصة "البهى" شقيق مجد الدين وتوزيعها على عدة مستويات.

- فزمن القص هو لحظة بداية الحرب العالمية الثانية وخروج مجد الدين مطرودا من قريته مما يجعله يستحضر حكايات الثأر ودور البهى فيها.

- بعد أن يلقاه فى الاسكندرية ويسكن بجواره يعود لتذكر شبابه عندما اختطفته السلطة وتم تجنيده فى الحرب الأولى ليشاهد أهوالها ويتكرر هذا الاختطاف مرة أخرى فى شخصية حمزة رفيق مجد الدين.

- يسعى البهى لقيادة مجموعات البحاروة ضد الصعايدة فى الإسكندرية ويلقى مصرعه على مرأى من جيرانه وأنصاره وزوجة أخيه فى زمن القص.

- يستكمل مجد الدين - عن طريق التذكر - بقية أحداث حياة أخيه بعد عودته من الحرب وممارسته للعبة الظهور والاختفاء ومظاهر الفتنة التى صحبته دائما فى جذبه للنساء حتى أصبح أسطورة بعد موته مما يشهده قبر من علامات الوفاء والفجيعة. وهكذا نجد أن تعدد مستويات الزمن فى سرد الحكاية الواحدة يسهم فى تكثيف دلالاتها وتكسير نمطية زمنها واختبار ردود الأفعال فيها من منظورات متعددة مما يثرى اللوحة المقدمة ويجعلها حافلة بالمثيرات الجمالية فى القراءة.

خدع الفن والحياة :

مع وفرة المادة التاريخية التى يسوقها الكاتب فى الرواية ليستحضر روح الفترة التى يبعثها بشكل مجسد فإنه لا يستطيع أن يراهن على أية مفاجآت فى مسار الحرب، لا يستطيع أن يكشف عن المفارقات والتراوحات التى طال الحديث عنها بحيث أصبحت أمورا معلومة بالضرورة، ومن ثم فإن ما يبقى على نبض روايته منتظما هو ما تصنعه المخيلة بحياة الناس البسطاء وما تتضمنه من تناقضات ومفارقات. وهناك عدة قصص داخلية فى العمل تقوم بهذه الوظيفة بالإضافة إلى حركة الشخصيتين المحوريتين مجد الدين ودميان. ولعل حكاية لولا - جارة زهرة ومجد الدين - أن تكون من أطرف هذه الخدع التى تفاجئنا بها الحياة فى مسارها المعتاد.

فقد كانت جارة منسجمة مع مجموعات الأزواج العائلية باتساق غريب، لا يفصلها عن الطابع العام لحياتهم سوى ملابسها الشفافة غالبا وحركاتها الشبقية المشبوهة، وسرعان ما تتكشف عن امرأة تعيش مع

عشيقها متظاهرة بأنه زوجها، ويفتضح أمرها ذات يوم عندما يأتى زوجها الحقيقى القمئ ليقودها لقسم الشرطة، ويتبين أنها كانت تعيش فى شهوة الإثم الدائم، ويأتى اكتشاف حقيقتها ليكون من قبيل تلك المفاجآت التى لا يتوقعها أحد، ولكنها تضفى على الحياة مذاقها الحريف وطبيعتها الماكرة ثم تجئ الغارات وتستضيف لولا جارتيها فى مسكنها الأصلى فتتعرفان على عملها الأصلى؛ راقصة محترفة تتنقل فى الفرق وتهفو لأن ترقص فى حضرة الملك بعد أن اتسعت لها قصور الباشوات.

يكون عثور مجد الدين ذاته عليها عقب إحدى الغارات محمولة على نقالة وقد أصيبت رجلاها إيذانا بانطفاء نجمها ونهاية مريرة لقدرها المحتوم، على طريقة الكاتب فى إغلاق كل الأقواس ووضع نهايات محكمة وأخلاقية لجميع القصص الجانبية التى تندرج فى الضفيرة الكلية لعمله.

ومن الحيل التى يكررها الكاتب فى هذه الرواية ما سبق أن جربه من قبل واستأثر باهتمام النقاد وتفسيراتهم المختلفة، وهى اقتطاع أجزاء من كلمات لامعة قوية من مصادر عديدة دينية وأسطورية وأدبية وتعليقها فى مقدمة الفصول كأنها تسبح فى فضاء النص دون أن تكون هناك علاقة عضوية واضحة بين دلالة هذه القطع ومغزى الفصول ذاتها، بحيث تقوم هناك فجوة مقصودة بين المطلع النصى وبقية الفصل.

لكن القارئ عادة لا يلبث أن ينسى هذه السطور ولا يشغل باله بالعلاقة بينها وبين بقية الكلام فتظل معلقة فى الفضاء تبحث عن تفسير محتمل لا يستبعد أن يتبرع به أحد النقاد.

ولنأخذ أحد هذه المطالع القوية ما يأتى فى مقدمة الفصل الخامس من قول" كافافيس" "لم أكبح جماح نفسى، تركتها على مطلق سجيتها، ومضيت

إلى المتع التى تتأرجح بين الواقع والخيال. مشيت فى الليل المضئ وشربت النبيذ القوى، لمحبى المتع الشجعان"، وإذا تذكرنا أن هذا الفصل يدور الحديث فيه أساسا عن تجربة لولا التى أشرنا إليها وعن قصة ام حميدو البائعة القعيدة التى يتغزل بها أحد الجنود وينتهى بخبر إهداء الملك لحيوان "الوبر" وشرح خصائصه فى حديقة الحيوان أدركنا أن الأمر لا يخلو من إمكانية العثور فيه على علاقة بين المقدمة والفصل لكن وظيفته الحقيقية تتمثل فى خلق تجربة جمالية لدلالة متباعدة وغير مباشرة، فكأنه يقوم بدور المضخة التى تنثر شيئا من رذاذ الشعر على الواقع المتفحم المنطفئ وتضع القارئ فى حضرة عدد من القطع المتلألئة من النصوص العريقة كى يسبح بدوره فى فلك الروائع الإبداعية، مما يخلق لونا من الحركة المتفاوتة فى إيقاعها وشعريتها.

وإذا كانت المشاهد السينمائية تنقسم عادة بين داخل وخارج فإن التصوير الروائى يتراوح أيضا بين هذين الطرفين، فالمنزل الذى يقطنه مجد الدين يتألف من عدة مساكن، يطل الراوى على أحدها بوضوح، ويختار ألا يرى من الأخرى سوى ما يدور على السلم فحسب؛ إنه يدخل برفق مسكن مجد الدين ويخبرنا بما يجرى فيه من حوارات ومشاعر ونبضات، لكنه يرقب بيت جاره "ديمترى" بعيون جارتهم زهرة، فالقسس الذين يترددون عليهم بكثرة، والتوتر الذى يسود الأم ويغلف حياة الفتاتين لا يكشف مباشرة عن سببه، بينما تتابع كاميرا الرواية رحلة أكبرهما "كاميليا" وهى تقابل حبيبها الرومانسى المسلم "رشدى" خلسة، وتذهب معه فى نزهة خلوية عبر ترعة المحمودية مصورة صبواتهما العاشقة وهما يهربان فى أدغال الحقول قبل أن يغمى على الفتاة فى عرض الترعة بينما لا تزال أصداء غناء النوتى تردد هذه الأنشودة الشجية الساحرة :

يا ريس البحر خدنى معاك أحسن لى
أتعلم الكار قبل العار ما يحصل لى
واترك بلادى وأعيش فى الغربة أحسن لى
أنا بمسّى عليكم صبح وعصارى
يالى هواكم صحن جسمى وعصّارى
باضرب بعينى لقيت الريح ع الصارى
سبت المدارى وقلت البحر أحسن لى

فى هذا الدور البحرى المتنبئ بمصير الحبيبين والمعبر عن لواعج مأساتهما ينكشف باطن الموقف فى الخارج، بينما تظل زهرة تهمهم فى بئر السلم لا تعرف ما يجرى لمسكن المعلم "ديمترى" يوزع الكاتب أضواءه بين الداخل والخارج فى إتقان وتوازن، تفاديا للتكرار والثرثرة، يضع مجد الدين فى بؤرة الأحداث بصدفة محتملة؛ إذ يكون جار أسرة الفتاة وفى الآن ذاته زميل والد الفتى فى العمل، إنها من تلك الصدف القوية التى تكشف عن دهاء الحياة وتشابكها. وبهذا تتوازى الخيوط فى الرواية بالرغم من سطوة الراوى وحضور المكان الكثيف؛ حيث نشهد المصير الجماعى لعمال "الدريسة" المطحونين فى أعمال الحرب، ومظاهر المصائر الفردية كما تتمثل فى قصص لولا والحب المستحيل بين رشدى وكاميليا. وإذا كانت السمة الغالبة على تصوير العلاقة بين الطوائف الوطنية هى تغليب روح الوفاق والالتحام كما سنلاحظ فى علاقة مجد الدين بدميان فإن هذا الحب المستحيل يلمس منطقة حساسة لا تقوى الشعارات المرفوعة للوحدة الوطنية على التغلب عليها، إذ يأتى هذا الحب ليفجر منطق الأديان المخالف فى العلاقات الأسرية

الحميمة. وعندما يناقش مجد الدين بحسن نية والد الفتاة ليهوّن عليه فكرة اقترانها بالشباب المسلم يقول ديمترى :

"هل توافق أنت أن تتزوج ابنتك من مسيحى ؟

سكت مجد الدين قليلا مباغتا ثم قال بهدوء :

ـ إذا أسلم لا أمانع.

ـ وإذا استنصر الشاب لا أمانع أنا أو غيرى، هل يمكن أن يستنصر؟

ـ يقتل يا خواجة، هذه ردة فى الدين.

ـ هل أخطأنا لأننا لا نقتل من يترك ديننا؟"

هنا نرى منطق الدينين فى التعامل مع هذه الإشكالية الدقيقة ووصولهما لنقطة التقاطع التى لا تجدى معها النوايا الطيبة، وهذه أمانة حقيقية من الراوى فى رؤيته للواقع دون تسطيح أو تزييف، لا يهم ماذا يكون الحل، لكنه على أية حال ليس ساذجا ولا بريئا فى تجاهل الاختلاف والوصول به إلى مداه المسنون فى ظل الحوار العاقل الحكيم، إنه منطق الواقع الثقيل على النفس مثل الأشياء. لكن أجمل مشهد تتجلى فيه حكمة الشعب ووحدته عندما يصف الراوى مظاهر الاحتفال فى كنيسة "مارجرجس" من الألعاب الشعبية والسمر حول عربات اللب والفول السودانى وعمل الوشامين وهم يدقون بالإبر الدقيقة علامات الصليب للنساء والفتيان وصور الشهيد للرجال، ثم يدقون للمسلمين صور الكعبة وأبى زيد الهلالى رافعا سيفه، ثم يعلق الراوى قائلا "ليس للاحتفال بمارجرجس خارج الكنيسة طقوس تختلف عنها خارج المرسى أبو العباس". أى أن البوتقة الثقافية للشعب هى التى تصهر روح الفئتين بالرغم من بعض الفوارق فى العادات والعلاقات، فى المأكولات ومواعيدها، فى الصلوات وأدعيتها، أما فى أعماق الروح فهناك الإنسان المصرى ذاته بطاقاته وسماحته وإبداعاته،

مما يمثل أجمل المشاهد الحقيقية فى التعبير عن الوحدة الوطنية، وهى وحدة المختلف المحترم لاختلافه.

استدارة الأقواس :

كلما تقدمت الرواية بدت العلاقة بين المطالع النصية المأخوذة من التراث الإنسانى والأحداث الجارية أكثر توافقا وانسجاما، فعندما ينقل الصديقان مجد الدين ودميان إلى العلمين ـ ربما ليتابعا مسيرة الحرب من هناك، فهما عينا الراوى الذى يجعل من هذه الحرب قضيته المحورية ـ يشغل دميان بحكاية طريفة يتحرك فيها قلبه على كبر، حيث يخفق للبدوية المسلمة الصغيرة "بريكة" التى تأتى إليهما "من وسع" لترعى الأغنام كأنها تهبط من السماء، فتعيد تكرارا ائتلاف المختلف مرة أخرى مع تنوع المواقع، وعندئذ يكون المطلع النصى : "كان النهار ... ولم أكن قد هيأت نفسى لاستقبالك، ولكنك دخلت قلبى بلا دعوة ولا سابق معرفة "وهو من شعر "طاغور"، ومن الواضح أن هناك صلة دلالية حميمة بين المطلع والمقطع. ومع أننا بعد التوغل فى الرواية والتعود على تقنيتها التوثيقية نصبح أكثر استعدادا للاستمتاع بالأخبار التى ترويها، إلا أن المادة الميثولوجية التى تكمن فى أعماق الضمير الجمعى تسكب فى روحنا نوعا من النشوة البديعة، مثلما يحكيه الراوى عن حياة البدو وأساطيرهم، وقصة "سيدى عبد الرحمن أبو بطيخة" وما جرى له من كرامات مما لا يتسع المجال لذكره. ولأن الراوى يمتلك عينا كونية، ترى أطراف الأرض من جانبيها فإنه يحرص على إغلاق كل الأقواس المفتوحة، فيتابع خطى رشدى وهو يقطع الطريق مشيافى عكس اتجاه النيل حتى يبلغ أسيوط ليتحقق من أسطورة حبيبته التى أصبحت قديسة تشفى المرضى بعد أن تجلت لها العذراء فى المغارة، وهو لا يبخل على العاشق القديم بلقائها وإعلان شفائه وتلقيه على جبهته لقبلة المباركة، تحول

الحب إلى أسطورة وكان من الممكن أن ينتهى إلى مأساة. وبفراق الحبيبين استدار القوس معلنا انتهاء هذا الجانب ليعود دميان إلى حلمه القديم "مارجرجس" تحيطه النيران ولا يستطيع الخروج بجواره من دائرتها مما يؤذن بشر مستطير، وكما أن الرواية تبعث الطاقة الروحية الفائقة للأبطال وتشحنهم بقدرات خارقة وطبيعية فى الآن ذاته عن طريق تتبعهم وهم يتحولون إلى أساطير فإنها تفعل ذلك أيضا مع رموز الحرب الجارية، فروميل ثعلب الصحراء هو الأسطورة التى تجسدت قبيل معركة العلمين، والراوى يقدم لنا صياغة محكمة لكيفية التحام هذه الأسطورة بين الجنود وأفراد الشعب.

وربما كان آخر المشاهد الإنفجارية فى الرواية هو أقواها وأحفلها بالدلالة، حيث تتكثف أسطورة الصحبة بين مجد الدين ودميان فى رحلة عودتهما من العلمين وانهمار القنابل على القطار الذى ينتقلانه فى اللحظة التى يفارق فيها مجد الدين صاحبه بحثا عن قليل من الماء، تنفصل عربة القطار الأخيرة بدميان حاملة معها رؤى "مارجرجس" وهو يصارع التنين لتصعد روح دميان إلى السماء محاطا بهالته النورانية، وتمتزج فى وجدان "مجد الدين" آيات سورة الرحمن باسم صاحبه الحبيب "فبأى آلاء ربكما تكذبان.. دميان دميان" فيصبح امتزاج الإنسانى والمقدس، الجسد والروح هو ذروة هذه الملحمة فى مشهد بالغ الإتقان والتركيب، لا ينقص منه حرص الراوى على إغلاق بقية الأقواس بعودة مجد الدين إلى قريته ثم هجرته الاختيارية إلى الاسكندرية التى أصبحت مستعدة لأن ينام فيها مرة أخرى، مما يضفى على الرواية دلالتها المركزة الأخيرة باعتبارها نشيدا للحرب والسلام.

الهلاليـــــة

أهم عتبات النص الروائى عنوانه، وكلمة الهلالية مفعمة بالدلالة فى الوجدان الشعبى المصرى، تثير عاصفة من صور الملاحم والرحيل والصراع، لكنها هنا تشير فحسب، للوهلة الأولى، إلى مجرد حارة فى حى الكاتب الروائى الكبير محمد جلال المفضل بين المنيرة والسيدة زينب، وهو نفسه قد استغل فى أعماله السابقة عطر هذا الحى واستقطر خلاصة نكهته، مثل قهوة الماوردى وغيرها. لكن العلاقة بين عالم الملحمة القديمة والرواية البرجوازية الحديثة ليست منقطعة ولا مبتوتة، فالتضاد الشكلى فى حد ذاته علاقة قوية، التحولات الكبرى والرحيل والبطولات والهزائم اليومية فى الحياة المعاصرة تجعل من الرواية ملحمتها المعاصرة كما كان يقول "لوكاتش" العجوز فى تنظيره للرواية كملحمة برجوازية، أى أن هناك بالقطع عبق ملحمى نفاذ فى زوايا السرد الروائى المعاصر، لكنه ينتمى إلى نوع جديد من الأساطير، هى تلك التى ترتبط ـ خاصة فى الرواية التى نحن بصددها ـ بكبار الفنانين ونجوم المجتمع وحركة الحياة العامة من حولهم، حيث تبدو البطولات من نوع مخالف لما كنا نعهده من قبل وحيث تمتد الهزائم لتشمل تيار المجتمع كله واتجاه حركته. فهل تترجم هذه الرواية ـ الهلالية ـ قوى الأمس المنظورة فى القادة والجيوش إلى لغة الحياة المعاصرة وتضع نظائرها فى كتابة اليوم، فتقيم على أساس المفارقة الكاشفة أول تحدياتها الإبداعية والجمالية ؟.

مستويات الواقع :

منذ اللحظة الأولى فى الرواية يشعر القارئ أن كل شئ فيها بالغ الوضوح والتحديد، فهى لا تلعب بأجواء الغموض والالتباس، ولا تتلكأ

بالوصف المطول أو المقدمات التاريخية، تدخل بك مباشرة إلى بيت العائلة فى حارة الهلالية حيث تمثل الأم عموده الفقرى المنصوب، وينتشر الآخرون منه إلى بقية أرجاء المكان بما يجعله كناية صريحة عن الكنانة، فهو الرحم الذى تتخلق فيه حيوات الأحياء الأخرى وتتحدد على فضائه مصائرها، وإذا كان يفيض فى بعض الظروف إلى أطراف القاهرة فقد أصبح يلفظ سكانه الآن إلى أطراف الأرض ، إلى باريس ونيويورك ، حيث امتدت موجات الأمكنة الحميمة وانفتحت الأزقة على دروب المعمورة.

أما الزمان فهو لحظة الإفطار صبيحة يوم العيد، حيث تتجمع فيها المشاعر المبعثرة والأفراد المتفرقون معاً لتصبح بؤرة مكثفة تنطلق منها الشخوص وتتلاقى عندها مصائرهم، وهم عدة نماذج بالغة الصفاء والقوة، أولهم عمرو الفنان البوهيمى الذى سوف يحتل أكبر رقعة من الأحداث، والثانى صبرى الكاتب التقدمى الذى سيغير جلده مثل الثعابين فى مواسم التحولات، والثالث مجدى العائد من الخليج بمليونه وتوظيفه، ثم نبيلة الأخت المثقفة المظلومة، لا نتريث طويلا للتعرف على كل هؤلاء بأكثر من عدة كلمات مثل ضربات الفرشاة السديدة لفنان تشكيلى مدرب، إذ سرعان ما تستوقفنا الحادثة المحورية - باقتصاد شديد أيضا - ولكن بقدرة فائقة على التبلور ومحاكاة الواقع الملموس، فالموسيقار عمرو قد فوجئ بمصرع غانية فى شقته المزدحمة بالأصدقاء، بينما كان مشغولا عنهم بآخر ألحانه، مما يذكرنا على الفور بقصة بليغ حمدى ويستدعى كل تداعياتها الاجتماعية والإعلامية. المهم أننا نجد أنفسنا منذ الصفحات الأولى حيال مسرح مجسد لحياة متخلقة تمور بالحركة الداخلية والخارجية، لا تضيع الوقت فى الوصف، بل تنتقل بإيقاع سريع من المشهد إلى الخواطر المتلاحقة، وتمتلئ بالإشارات الكاشفة عن بواطن الشخوص وجذورهم الميثولوجية الغائرة،

فعمرو نفسه فى غمرة هذه الكارثة لا تفارقه صورة جليلة، حبه الأسطورى الأول الذى يكتسب قيمة رمزية عالية لأنه يربطه بجذوره فى الحارة على وجه الخصوص وكيف حرم قسراً منه، ومثّل له الطاقة المحرّكة لقواه الإبداعية والمفتاح الذى يلج به إلى عوالم رؤاه الخلاقة.

على أن قصة بليغ حمدى التى تفرض نفسها كمعادل واقعى لأحداث الرواية ولا ينفيها الكاتب نفسه لا تستنفذ إمكانات الدلالة فيها، فتظل إضافة إلى ذلك نموذجاً لحياة الفنانين المتورطين فى شبكة من العلاقات الوطنية والعربية، تبرُز فيها مختلف القوى بتقاطعاتها فى استغلال المال والسلطة والتآمر، وكيف تدار أقدارهم وترسم مصائرهم فى غيبتهم وهم سادرون فى عشقهم المجنون للأوهام الكبرى فى المجد والخلود.

وقد لفت نظرى فى الرواية منذ هذه البداية الناصعة أمران يتصلان بتقنيات التعبير فيها ويتشابكان فى نهاية الأمر :

أحدهما هو سرعة إيقاع الحوار والقدرة الفائضة على ضبط حركته المتوازنة، وهذا لا يتأتى إلا لكاتب متمرس يعرف كيف يقيم عوالمه ويصنع تشابكاتها فى مهارة وإتقان واقتصاد. فليست هناك ثرثرة مطولة ، ولا برلمانات خطابية. يتم تبادل الكلام مثلما يتراشق اللاعبون الرياضيون بالكرة. وثانيهما يتمثل فى نوع آخر من التراشق والحوار، يتجلى فى كلام العيون ومالا تفصح عنه اللغة صراحة مما يصعب ترجمته إلى منطقة الصور المرئية، فإذا أخذنا فى الاعتبار أن كتابة محمد جلال ذات طابع تمثيلى فى جوهرها أدركنا صعوبة نقل هذا النوع من الحوار إلى عين الكاميرا، وتظل اللغة هى الحاضنة المثلى لهذا النوع من الدلالات الإيحائية المجازية، مثلا عندما يقول "ضحك مجدى وكأنه يقول بضحكته صبرى يغير

جلده هذه الأيام" مما تعز ترجمته على كاتب السيناريو، والطريف أن الحاضرين فى المشهد يدركون هذه الإشارات، مثل "نظرت إليه (خلال التحقيق) وكأنها قالت بنظرتها أنا كذبت كى أحميك، فيرد على نظرتها : أنت خائفة علىَّ!" هنا نجد أن النطق لا يقتصر على اللغة، بل إن توظيف الإشارات الدالة يصبح بالغ الأهمية فى محاكاة الواقع، فالأم التى تمارس سلطات الأب أيضا لا تكشف عن ذلك فى كلماتها، ولكن فى مثل هذه الإشارات "أو شك أن يقول لها سيدة ليست قاتلة، ولكن نظرته وقعت فى نظرتها كما لو كان خوفه من أمه الذى تربى معها منذ أن كان طفلا تفجر اللحظة ... فتوقفت كلماته فى حلقه المر ... أراد أن يهرب من نظرتها ... لم يجد سوى الجدار أمامه لينظر إليه فبدا كأنه طفل مذنب!"

فإذا تساءلنا عن علامة نضج الرؤية عند الروائى وجدنا أن من أهم سماتها ألايستغرق فى حالة واحدة وينسى تحولات البشر والحياة وتتجمد فى نظره الأشياء وكأنما تسير على وتيرة واحدة بليدة يكرر فيها الواقع نفسه. وهذا ما يتفاداه محمد جلال فى بنائه لهذه الرواية، بل نجد الصفحة الواحدة لديه تحفل بمفارقات الحياة وتقدم الشاهد الملموس على سرعة تحولاتها. مثلا عندما يخرج عمرو من منزل العائلة وقد احتدمت فى قلبه المشاعر ويلقى بنفسه فى غمار الناس فى مولد السيدة زينب - لابد أن يتجول أبطال محمد جلال فى مولد السيدة - فإنه يرى الناس فى صدر الصفحة وكأنهم بحر من العشق لامفر له من أن يذوب فيه، لكن هذا الزحام ذاته لا يلبث أن يخنقه فى نهاية الصفحة، عندئذ يتحول الناس إلى سد من البشر، وشعوره بهم يصبح وكأنه يغرق فى بحرهم؛ ويتوافق هذا بالضرورة مع فتور إيقاع حبه لجليلة، هذا هو حال الناس والدنيا، وهو ما يتجلى بقوة ووضوح دليلا على نضج الرؤية وتفجر الرواية بسر تموج الحياة.

وكذلك نجد محمد جلال يعمد إلى توظيف الحلم لكسر حدة ضوء الواقع والبحث عما وراءه، لكنه يعرف أن للواقع مستويات كثيرة، فالهذيان في اللحظات الفائقة على عتبة العبث واللا معقول يعتبر من بين هذه المستويات عندئذ يجعل عمرو وهو فى لحظة ذهوله من صدمة الحادثة ينفجر بكلام يشبه ما يتعامل معه من شعر، خاصة شعر الأغانى التى يلحنها فى مثل قوله: "لم يستطع أن يوقف الزمن ولكنه سرق القمر، يحمله فى صدره، يضعه فى عينيه، يغطيه برموشه، وعندما يشتاق إليه يخرجه من بين رموشه ويقبله" كانت حبيبته قد صارت "عشقاً وعادت إليه من العالم السفلى وقد رشته بماء الحياة "ولو أدركنا تغلغل أسطورة ماء الحياة فى الوجدان الشعبى لوجدنا أنه لصيق بمستويات الواقع، على أن الطريف فى هذا المونولوج أن بعضه يأتى على لسان عمرو الفنان الذاهل، وبعضه الآخر يأتى بضمير الغائب، أى أنه يصبح من صنع الراوى، وعلى هذا فإن الراوى لا يلتزم بمنطق الحياة المعقول بل يتدحرج إلى مستويات فيما وراء الواقع ليصير من أصوات الرواية المعبرة عن لحظاتها الشعرية الفائقة.

وإذا كانت الحياة العادية المسطحة لا تعرف إلا ألوان الأبيض والاسود فيما يتعلق بالأضداد التى اجتهد الإنسان فى منظومته الأخلاقية والقيمية كى يبرز التقابل فيما بينها مثل الحقيقة البسيطة التى لا تحتمل سوى الصدق أو الكذب فإن الحياة بتشابكاتها وتراكباتها، تعرف أن الصدق درجات، والكذب كذلك، ولأن محمد جلال خبير عميق الخبرة بهذه الحياة العامة، خاصة فى تجربته الإعلامية التى تنبئه بالكثير عن طوايا الواقع ومنعطفات الحقيقة فيه فإنه ينتفع بدهاء من هذه الأطوار، يوظفها روائيا فى تخليق عمله الإبداعى وتعديد مستويات الدلالة فيه.

مثلا : الجريمة التى تتفاقم بعدهـا دوائـر الأحـداث يمكـن أن تـرى مـن عدة وجوه، فهى مصرع شابة حسناء فى شقة فنان شهير، لكن بأية طريقة؟

إنها مخنوقـة ومخـدرة بجرعـة قاتلـة فـى الآن ذاتـه، والتحقيـق الأمنـى يعترف بالخنق فقط، لكن الحقيقة التى تعرفها أجهـزة الأمـن مختلفـة، فـالخنق حدث لجثة ميتة، والسلطات الأمنية تكتفى بنصف الحقيقة لأن نصفهـا الآخـر يجر وراءه شخصيات هامة لا تريـد توريطهـا لمصـالح عليـا، فالقـاتل المنفذ مجرد أداة ربما تمت تصفيتها بعد الجريمة، بينما المحَّـرض لا يمكـن اتهامـه ولا يوجد دليل عليه، وهناك معترف آخر برئ لا يدرك أنه قضى على جثـة ميتة. فمستويات الحقيقـة متعددة، والصـدق والكـذب فـى الحيـاة العامـة ليـس ناصع الوضوح والتضاد، فإخفاء جزء من الخبر لا يعد كذباً أخلاقياً مـع أنـه يعطى دلالة مضادة. والصحافة بدورها تتهم الملحن البرئ، تحيل القضية من جريمة عادية إلى جريمة رأى عام تستغل من قبل بعض الهيئات والأطـراف للانتقام الشخصى من جانب وتغطية قضايا أخرى حساسـة مـن جـانب آخـر، والقضاء يتأثر بهذا الرأى العام، حتى أن البراءة التى ينتهـى إليهـا قانونيـاً لا تمتلك مصداقيـة الحقيقـة ولا تسـتقر فـى وجـدان النـاس بعـد حملـة الصحافـة وتشهيرها المشبوه. إن تشابك الخيوط وتعقيدهـا فـى الحيـاة العامـة، وارتطـام المصالح والتآمرات كفيلان بإغراق الحقيقة الناصعـة فـى بحـر مـن الشـكوك والريب، وإلقاء التهم قبل التثبت منها ينتهى إلـى الإدانـة الفعليـة مهمـا صـدر حكم القضاء بالبراءة بعد ذلك، مما يمثل ظلماً فادحاً وفضيحـة أخلاقيـة، هـذه هى عقدة الرواية كما تمثلت فى قصة عمـرو / بليـغ حمـدى فـى هـذا الواقـع المشوش المختلط.

توازيات الواقع والفن :

منذ الصفحة الأولى فـي الرواية ونحن نستشـعر ريح الخطر واتجـاه التحولات فيها مما يحدد مصائر الشخوص والأحداث، لكـن قيادتهـا إلـى هذه النتائج المسلم بها فى الواقع الخارجى تحتاج إعدادا فنيا وتبريرا منطقيا غير عادى، وذلك لأن ما نعرفه عن الحياة إنما هو مجرد مادة أولية لما نصنعه فى الرواية، لابد من إعادة تشكيلها طبقا لمنطق الكتابة وقوانينها، فكلنا يعرف ماذا حدث لشركات توظيف الأموال مثلا، وعندما نـرى كمـال ـ وهـو رجـل الأعمال الحصيف ـ يحذر أخاه مجدى من التعامل معها قائلا " أنا فى السوق، وأعرف مركز صاحب الشركة، أضـاع معظـم أموالـه فـى المضاربـات فـى البورصة .. وليس أمامه سوى أن يهـرب" فـلا نعجـب إذ يستمر مجدى فـى عماه ـ مثل مئات الآلاف ـ حتى يصحـو ذات يـوم ليذهـب إلـى مقر الشـركة حتى يتأكد من بلوغ مدخراتـه رقم المليون فيفاجـأ بأخبـار الانهيار المريـع، فيعود ليمثل أمام زوجتـه دوراً غريبـاً، يراقصهـا وهـو يخبرهـا أنـه مليونـير مفلس، لا يريد أن يصدق الفاجعة فيخفى غيظه فى احتدام الشبق. يحدث ذلـك بالتوازى مع حادثة القتل وهروب أخيه الفنان إلى بـاريس. ونحـن نعـرف أن ذلك محتمل، وقد يحدث فى الحياة، لكنه لكى يجتمع فى رواية واحدة لابد لـه من رابط عميق يتجاوز مجرد الانتمـاء إلـى أسـرة واحـدة، فلكـى تكـون هذه الأسرة نموذجية فإن من التعسف إلى حد كبير أن تقع لها كـل الأحـداث التـى زلزلت كيان المجتمع المصرى فى العقود الأخيرة. ويبـدو أن حجم الروايـة، والتركيز على البؤرة المتصلة بالفنان فيها قد حرماها من إمكانيـة الاستيعاب الكامل للأحداث الموازية. وهذا ما نلمســه أيضـا فـى تلـك التحـولات الكـبرى التى تمر بها بعض الشخصيات، فلكى نحملها إلى الفن لابـد أن تقطـع شـوطا طويلا من الذبذبات الداخليـة العميقـة ومـن أسـرار الشـخصية وخلخلتهـا منـذ

البداية، ومن بنية المجتمع ذاته وما تحفل به من إرهاصات حتى نكشف قبسا من سر الوجود دون أن نكتفى بملاحظة الظواهر وتسجيلها. وهكذا نستجيب لدهاء الفن ومكره الشديد.

ربما كان هناك ماركسيون في الواقع قد أصبحوا من رجال التطرف الديني، وإن كنت لا أعرف أحدا منهم على وجه التحديد، لكن لكى يحدث مثل هذا فى الرواية - كما نشهده عند مصطفى - فلابد أن يستغرق وصفه صفحات طويلة تغطى التقلبات النفسية والاجتماعية والاستراتيجية، لا يكفى أن يقول المؤلف: "كانت الماركسية حوله موضة العصر فقفز فى قاربها وأوغل فى بحرها حتى حافة الموت ... وهرب منها قبل أن تنهار روسيا فوق رأسه، ليجد التيار الدينيّ حوله جارفا فقفز فى سفينته، وأعطته خبرته القديمة على أن يضع المجاهد الأكبر فى جيبه ليجد نفسه على شاطئ البيت الأبيض ويلتقى برئيس الدنيا وتستقبله شبكات التليفزيون الأمريكية".

فهذه هى النتائج - المشكوك فى إمكانها - وهى غير مقنعة بالرغم مما يقال عن عجينة التطرف وقابليتها للتحول من النقيض إلى النقيض، وينبغى لكى يتحول هذا ونتهم أمريكا - على رغبتنا فى اتهامها - بقيادة التطرف فى العالم أن يكون وجه الأحداث على غير ما هو عليه، وأن يرتبط الإرهاب بالصهيونية، وأهم من ذلك فإن هذه النتائج الافتراضية المتعسفة تؤدى إلى اختزال المسافات الجمالية للنماذج وتحويلها إلى هياكل فارغة تؤدى أدواراً مسبقة.

وربما كان تشكيل لحظة الإبداع لدى الموسيقار عمرو هو الذى يمثل ذروة التوهج الشعرى فى الرواية، ومع أن الإبداع هنا موسيقى إلا أنه يرتبط بالأسطورة بشكل حميم. والمشهد الذى أشرنا إليه عند الحديث عن مستويات

الواقع اللامرئية يعود بكل ضراوته ليمثل نقطة انطلاق قوى عمرو الخلاقة لإتمام اللحن الأقصى فى ظل أعذب الأوهام وأفدح الحقائق معا. لأن صافيناز فى الرواية / وردة أو غيرها فى الواقع / جليلة فى الأسطورة "من فرط سعادتها تبصره ريشة يحملها طوفانها راحت تضحك كما لو كانت جليلة. وكما لو كان تائهاً فى صحراء عطش، وضحكة جليلة تنفجر ينبوعاً وراح يشرب ويشتعل حريقه الفنى، ويسمع جليلة تقول له شهريارى .. وتتحول إلى رماد، وتشفق عشتار من الحب عليه وتسقيه ماء الدباة.."

وإذا كانت سخرية الأقدار هى التى تخفى عليه الوقائع، فقصر الأحلام الذى يبدع فيه ملك غريمه، وصافيناز تخدعه حتى تبتز أقصى طاقاته، وهو يستمتع برحيق الفن والغدر فى اللحظة ذاتها، لكن المهم أن الصورة الشعرية هى التى تتوهج فى النسيج السردى لتصبح الأداة الفعالة فى التعبير عما لا تصل إليه الكلمات الوصفية الباردة.

ويبدو أن محمد جلال الذى بدأ حياته الفنية بالكتابة للسينما، وترجمت أعماله إلى لغة الصورة فى التليفزيون لا يستطيع أن يستبعد من مخيلته ضرورات الشاشة الكبيرة والصغيرة، فهو لا يتفادى المشاهد الخطرة التى تتجمع عندها خيوط اهتمام المشاهد، فالحب الذى صار أسطورة العمر بين عمرو وجليلة هو البؤرة الحارقة فى هذه المشاهد. وجلال لا يتلاعب بفضول القراء أو المشاهدين، ولا يتهرب من تقديم المشهد المنتظر. يأتى صوت جليلة فى لحظة حرجة من مأزق عمرو تدعوه للقاء بعد فراق ربع قرن، تشترى له ملابس غجرية لترقص له على إيقاع أغنيتهما القديمة بها، يذوب عشقاً معها، يشير الراوى باقتصاد لفعل السنين فى جسدها لكنه يصر على أنها لم تؤثر فى روحها، جعلهما زمن العشق يتغلبان على زمن التاريخ، وإذا كنا نتساءل هل هذا ممكن فى الحياة فإننا لا ننسى أنه ممكن وضرورى فى

الفن الذى يدعونا لتصور المستحيل الجميل، ويمضى المشهد سينمائياً بتلقائية فريدة نحسب أن الشاعر كان أقل رومانسية من الروانى عندما قال :

فإذا الدنيا كما نعرفها ❁ وإذا الأحباب كل فى طريق

فأبطال محمد جلال يصرون على توحيد الطريق، ويعتزمون العودة إلى الهلالية لتحقيق البراءة وإقامة العرس المؤجل.

وبالرغم مما ترويه الصحف والمجلات عن حياة الفنانين والنجوم وجدلية عواطفهم المتناقضة التى يجتمع فيها الحب بالكره، والالتصاق الشديد بالغيرة والتوتر، ومدى سهولة وصعوبة العلاقات الرجراجة بينهم فإن أحداً لم يقترب بعمق من داخل هذا الوسط مثلما يفعل محمد جلال، فهو لا يذوب تماماً فى منظور عمرو، ولا يتماهى مع مشاعر الفنانة صافيناز، لكنه يحتفظ بمسافة نفسية وتخييلية كافية منهما، تسمح له بأن يقدم بعض المشاهد الفريدة، مثل ذلك المشهد الذى يمتزج فيه قرب أحد الأطراف الشديد من الآخر ولعبه بالنار معه فى الآن ذاته؛ لحظة تتوقع فيها المطربة ذروة الاندماج والتعاطف مع الملحن بعد نجاح لحنه فيلقى عليها كلمة الطلاق بعبارة مبتكرة مقرونة بكلمة "يا حبيبتى". تسمعها وتملأ جناحها بالورود البيضاء التى يحبها وترن فى أذنيها زغرودة الفرح. هذا المزيج المدهش من الواقع والتخييل هو فيما يبدو تمثيل مرهف لبواطن حياة الفنانين فى أعمق تناقضاتها.

ومثلما يحدث فى الملاحم الكبرى يعود عمرو إلى الهلالية مع الراوى الذى يقول: "أصاخ السمع ومعه جليلة، ووصلهما من الحارة صوت الراوى وهو يروى على الربابة ويقول : يا سادة يا كرام ... صلوا على النبى

المختار، حكاية الليلة الهلالية، بطلها الفتى الهمام عمرو الذى سرق القمر من أجل أن يكمل عينى حبيبته بعشقه ويسترد نغمته..."

وإذا كانت مستويات الواقع النفسي والاجتماعي والسياسي التي تحفل بها الرواية متراكبة وثرية، فإن هناك خلفها هذا المستوى الغائر الأنثروبولوجي الذى يغوص فى بطن الملحمة وما تمسه من شعور جماعى لا يقترب منه الروائيون بسهولة، لأنه يحتاج إلى منطق خاص مخالف لمنطق الحياة التى نعرفها، حيث يسترد الإنسان بكارته وا فنان براءته، والنغمة الجماعية فى صفحات الفن بعد أن حرمته الحياة بلهيبها ومكرها من هذه العودة، وعندئذ تكتسب الرواية طرفا من ملحميتها القديمة.

دندشة الحكايات والسرد الشعبى

يستكمل الروائى الكبير أحمد الشيخ فى "حكايات المدندش" التى صدرت عن دار الهلال الحلقة الثالثة من مشروعه الفنى الطموح عن الناس والحياة "فى كفر عسكر"، وهو المكان الذى اختاره نموذجاً للحياة الشعبية فى الريف المصرى، وسكب فيه عصارة وعيه بهموم القرية فى حياة هذا الجيل الذى ينتمى إليه وخلاصة رؤيته لآفاق تطورهم.

ولعل المتابعين لحركة السرد العربية والعالمية الحديثة يدركون أن المؤشر الأول للتجديد فيها تمثل فى العزوف عن استخدام الراوى المحيط بكل شئ علماً ليصبح إحدى الشخصيات الأساسية فى الرواية حيث يعبر عن منظور محدد، وارتبط ذلك بتطور الوعى البشرى بالكون ونسبية المعرفة به وتنامى الشعور لدى المبدعين بضرورة النفاذ إلى صلب الفكر الإنسانى من داخله ورصد حركة البواطن بصدق، مما يتطلب إحلال الراوى الموازى للشخصية كى يقدم بنفسه عالمه الخاص محل الرواة المتألهين السابقين. لكن هذا التحول فى العلاقة بين الراوة والأصوات فى اتجاه التماهى قد أنتج موقفا دقيقا يتعين على المبدعين أن يتأملوه ملياً قبل أن يحسموا اختيار النماذج التى يسلمون لها قيادة السرد؛ لأنها هى التى تحدد عدستهم الراصدة ومستوى وعيهم الماثل فى النص وطريقة رؤيتهم للأشياء، هى التى ستضع النبرة الخاصة بأعمالهم وتحكم المنطق الذى يكمن خلفها. ولأن القص فى نهاية الأمر خلق كون مصغر يحاكى بقوانينه الكون الأكبر فإن على الراوى المتماهى مع الشخصية أن يكون قادراً على احتواء وتمثيل هذه القوانين بذكاء عملى وحساسية شعرية. قد يساعده المؤلف بطبيعة الحال فى الاختيار والمونتاج والانتقالات، لكنه لا يستطيع أن يكسر منظوره أو يتجاوزه متعاليا عليه. بل عليه أن يلتزم بمستوى لغته، أى بجوهر أدبيته. وأن يحترم سقف ثقافته؛ أى مدى رؤيته. وهو لذلك مطالب بأن يتحرى فيه منفذاً للأبعاد

الإنسانية العديدة. لو اختاره صبياً قزّم وعيه وحبس لغته وأخذ يحبو معه في مدارج المعرفة، ولو اختاره امرأة عليه أن يتابع بدأب شديد تشكّل العالم من منظور الأنثى.

من هنا فإني شعرت بالإشفاق الشديد على "أحمد الشيخ" عندما رأيته يسند هذه الرواية الأخيرة إلى راوٍ يقدم نفسه منذ الصفحة الأولى قائلا :"أنا حسنين المدندش، حلاق حمير الكفر ومداوى جراحها، طبال الكفر وزماره، رداح الكفر ونداب الموتى والمغدورين (لا أحد يستخدم عن نفسه كلمة رداح) وكاتم أسرار النسوان. لا خلف ولا عيّل وأنا الذى ولدَت المواشى (مفارقة أقوى من وعى الحلاق المحدود) تنفتح الأبواب إذا قصدتها، أتعشى وأشرب الشاى ولى من كل دبيحة نصيب معلوم، لسانى حصانى المفلوت يوشك أن يرمينى فى الهلاك لولا لجام العقل".

وضع الكاتب عمله فى مضيق الشخصية المقدمة، قضى على لغته بأن تعكس روح العوام وربط أفقه بمنظور حلاق الحمير، فهل يستطيع أن يفلت من قبضة المصير الذى ينتظر روايته نتيجة لهذا الاختيار القاسى؟

عالم الكفر وسياسته :

الشهوة التى يشبعها هذا العمل هى لذة الحكى الممتع، وهو حكى يتراوح بين طرفين متوترين :- أحدهما شعبى محكوم بمناخ الكفر وسياسته، بالعمدة وحركته والناس وأفعالهم، بالمدندش ذاته وهو يطوف ويشوف، يعرف ويتذكر ثم يقول كلامه بطريقته الاستطرادية المتداعية ومناوراته فى البوح والكتمان، تغلب عليه فى كل ذلك عادة أصيلة فى إنسان القرية هى الاستمتاع براوية الأشياء. لذة الحكى التى لا تدانيها لذة علنية متاحة، وهى تنتقل بعدواها إلينا، فنشغف بها حيناً ونتململ حيناً آخر، عندما نضيق بمستواها الشعبى ونستمتع بطرافته وحشوه بالعبارات الدارجة والأمثال

الحريفة السائرة. أما الطرف الآخر فهو ينتمى إلى المؤلف مصبوباً فى قالب شعبى كى يناسب الراوى، يعمد إلى صياغة عالم روائى وسكب الروح الشعرى فيه، عن طريق اللفتات الدقيقة والعبارات المركزة والخطاب البليغ، عن طريق التعمق فى البواطن والتحليل التلقائى للمصائر، ثم بوسيلة أخرى هى ربط الخاص والعام، والجمع فى بؤرة واحدة بين سياسة القرية وسياسة الوطن، هنا يضطر الكاتب لتحميل راويه درجة عليا من الوعى التاريخى والحكمة النافذة فى التعليق على الأوضاع العامة، يجعله يقول "إن ناس كفرنا ـ وكل الكفور المجاورة ـ اختارت السكوت لأن الكلام طنطنة حروف، ولأن أدوات الفعل معدومة والوعى القليل مزروع فى سكك السعى وراء اللقمة .. وختمت كلامى بالرأى الصريح :

ـ عبد الناصر كسر قلوبنا بالهزيمة وسلمنا للسادات، والسادات باع واشترى فينا وخد عمولته من دمنا".

ومع أن النموذج الذى يقدمه أحمد الشيخ لا يمكن أن يقوى على تقطير رؤيته بهذا الشكل البليغ الذى يعكس حكم المؤلف على التاريخ القريب للوطن، إلا أن من يعرف الريف المصرى يعمق يدرك أنه لا يعدم أمثال هؤلاء الحكماء الذين يعرفون بالفطرة روح التاريخ ويلخصون بمهارة جملة أحداثه فى كلمات وجيزة لكنها تحمل مذاقاً آخر غير هذا المذاق الذى ينتمى لمثقفى المدينة. المفارقة التى نستشعرها هنا هى صعوبة وحدة الراوى وعدم تماسك الصورة التى يعطيها لنفسه مع التداعيات والآراء التى يدلى بها، وبقدر ما نجد الرواية قد نجحت فى الربط بين خصوصية القرية وعموم الحياة الوطنية نجدها تكاد تنقض النموذج الرئيسى الذى تبنيه بتقديم مستويات غير محتملة فيه وإن كانت معقولة لدى غيره. وسرعان ما يكتشف الكاتب أنه لا يستطيع وصف القرية إن ظل محبوساً بداخلها، لابد له أن يتخذ منها مسافة حيوية وجمالية، كى ينظر إليها من بعيد، من المدينة على وجه

التحديد، عندئذ يضطر لأن يصحب المدندش إلى الحلمية بزيارة ريفية لسيد أفندى، حيث يقابل أصحابه ويشبع نهمه فى التعرف عليهم وقراءة كتبهم وحيث يكتشف المغنى الضرير الذى يصحب عوده ويهجو به الحكام والساسة - الإشارة بالطبع للشيخ إمام - حينئذ تلعب المدينة دوراً جوهريا فى تنظيم رؤية القرية لداخلها، ويتضح شئ هام وهو أن المؤلف مهما انتوى أن يقص حكاية القرية فإنه بحكم خبرته الحيوية والحضارية فى انتمائه المبكر للقرية والمتأخر الناضج للمدينة لابد أن يجمع بينهما فى بؤرة واحدة حتى يستطيع تقديم رؤيته للشخوص والمواقف الخاصة والعامة، لابد للراوى فى التحليل الأخير أن يحمل ظلا من شخصية الكاتب مهما حاول غير ذلك. هذا الصراع الداخلى بين القرية والمدينة، بين الراوى والكاتب لا يلبث أن ينفجر فى نوع من تشقق النص السردى وتسرب الخواص الملحمية إليه. فهناك ملمح أسلوبى يفرض نفسه على قارئ هذه الرواية، ولا ينتمى فيما يبدو إلا لعالم الملحمة الفطرى القريب من زمن القرية، ويتمثل فى اقتران الأسماء غالبا بوصف ثابت ودال، مثل هيلين ذات الخصر الدقيق وهيكتور ذو الخوذة النحاسية، وهى أوصاف ثابتة تعبر عن جوهر الشخصية، والقرية فى حكايات المدندش تجمع عدداً هائلا من الأوصاف يرجع بعضها إلى اللون مثل "برتقالى " أو "وردى" أو "عنابى" أو "مشمشى" أو "أزرق" ويعود بعضها الآخر لأحواله وأشيائه مثل "عندليبى" أو "بقرى" أو "ترابى"، ومن يتأمل هذه الأوصاف يجدها تندرج فى محاولة الكاتب إضفاء صبغة تشكيلية على الكفر من ناحية وإبراز خاصية قروية أصيلة فيه هى إلصاق الصفات الدالة على الشخوص من ناحية أخرى. لكن المشكلة فى تقديرى تظل ماثلة فى مسألة تعدد الصفات وتنوعها الشديد وفقر مخيلة الراوى وعجزه عن إبداع مثل هذا الثراء، حينئذ تتراءى لنا نظرتان لا تقبلان الاندماج : إحداهما نظرة الكاتب

المتباعد عن عالم القرية، المولع بعملية استحضاره في وجدانه وإطلاق الصفات الفنية المميزة لرواه المتعددة.

والأخرى نظرة الشخصية القابعة في داخله، المدندش، وهي غير قادرة على اختراقه وتعديد أوصافه مهما كان لها من ثقافة عارضة. ولعل هذا الازدواج في المنظور يصل إلى ذروته عندما يخاطب هذا البهلول نفسه متأملا حاله وقائلا: "هي عادة اعتدتها كلما اختليت بنفسي في أوقات القلق التي تطرح فيها الأسئلة التي لا أعرف لها رداً، أو أوقات الرغبة التي لا أملك لها حلا : أنقسم إلى قسمين : بني آدم وشيطان ، ملاك وإنسان، رجل وامرأة فاجرة، طفل وكهل ... أفض الاشتباك وأصل إلى ردا السؤال أو تحقيق الرغبة، وما كان يخيفني في مثل هذه الحالات إلا ظهور الشخص الثالث ؛ العاقل الذى لا ينحاز إلى أى الطرفين والذى هو أنا أيضا. ولكن في منطقة الفرجة بعقل. وعندما كنت ألمح ظله كنت أسارع بإسكات النفرين المتشاحنين، أسكتهم لأنه لو لم أسكتهم لطاش ميزاني وفقد توازني وطار البرج الساكن دماغي وهذا هو ما تسمونه الجنون وما هو بجنون، هو في حساباتي نوع من الاستغناء عن كل ما هو خارج حدود الوعي والبدن ..الخ"

ولو كان المتحدث فيلسوفا - لا مجرد حلاق حمير - لما وصف ازدواج الشخصية وبروز النفس اللوامة بمثل هذه الدقة. وليس معنى ذلك أن الإنسان العادى لا يعانى من مثل هذه الأعراض، ولكن معناه أن القدرة على تجسيدها بهذه الدقة حتى تصل لدرجة التوازن وضبط الوعي لا يتأتى إلا لراو من مستوى مخالف، مرة أخرى نجد اختيار مستوى الراوى يضبط الاحتمالات بما لا يمكن تجاوزه إلا بنوع من التواطؤ بين الكاتب والقارئ يؤدى إلى اختراق حدود الممكن دون حرج، ويبدو أن هذا التواطؤ يقوم بالفعل ويمسح ما في هذا التوتر من مفارقة كي يسمح للقارئ بأداء دوره وتلقى طرف الخيط التواصلي معه.

أبنية الزمن والأحداث :

من خصائص السرد البارزة فى هذه الحكايات أنها مقدمة فى نطاق زمنى مبهم، تعتصر ذاكرة الراوى فيأخذ فى الحكى دون أن يعنى بترتيب معطيات الزمن طبقاً لنسق خاص نتمكن من خلاله من وضع الأحداث فى مستويات زمنية منظمة . كل شئ يحدث على مسافة وقتية غير محددة. تسبح فى فضاء القرية ولا تشكل طبقاتها فى الأجيال والأحوال. هناك بعض الشخصيات ـ مثل سيد أفندى ـ تطل من ذاكرة الراوى بعد وفاتها الغريبة وقد تقدم بها العمر دون تحديد واضح ، ثم لا يلبث أن يستحضر طفولته عندما أنقذه من الغرق، وكأن هذه السنوات لم تمر عليه هو الآخر، مما يجعل الراوى متطاولا لا تدركه الأزمان ولا تصيبه الشيخوخة. نادرا ما تنتظم الأحداث على فترات زمنية لأن المقصد الجوهرى فى الحكى هو التقاط الدائم فى الحياة الباطنة للقرية.

ومع أننا فى مطلع الرواية نرى إشارة إلى زمن حكيها بعد النكسة بثلاثة أعوام إلا أن ذلك لم يلبث أن اندغم فى سيرة الشخوص وصيرورة الأحداث، وكان سيد أفندى هو المناسبة التى ذكر معها تاريخ النكسة لأنه يعمل بالسياسة ولأنه من أهل المدينة. فالمدينة وحدها هى التى تستشعر مرور الوقت وتصنع الوعى التاريخى به، أما القرية فى منظور هذه الحكايات فإن الحياة فيها تدور بشكل دائرى مكرور بين الموت والحياة والفقر والغنى كما تنتقل العمودية من أسرة إلى أخرى دون أن يتغير شئ جوهرى فى وجود القرية. وهنا نجد من الصعب استخراج لوحة الزمن أو تمثيلها فى خطوط واضحة مما يعكس صعوبة التئام الأحداث فى مسافات متنامية ومترابطة.

على أن الرواية تتألف من ثلاث حكايات : النسافة وزمانها وتستغرق ٣٥ صفحة، المغدور وأيامه ٦٥ صفحة، سلمان ودواره ٤٠ صفحة. وهنا نلاحظ عدة أمور أساسية فى بنية السرد :

أولاً : غلبة نموذج الشخصية المحورية - إلى جانب الراوى بطبيعة الحال - ما بين النسافة، وهى التى تمتهن نسف الغلال وتنقيتها بالغرابيل، وسيد أفندى المغدور، وسلمان ، ثم إضافة عنصر آخر للشخصية يتمثل فى الزمن والأيام والدوار، والتركيز على هذه الأصوات فحسب.

ثانياً : الرابط بين هذه الحكايات بشكل قد يرشحها لكى تحقق التماسك الروائى الضرورى يتكون من جديلة ذات شقين ، أحدهما الراوى وهو المدندش والشق الآخر هو المكان "كفر عسكر" لكن هذه الجديلة لا تنجح فى إضفاء بنية كلية على الرواية إلا بقدر ما تتضافر البنى الجزئية، الوصفية والرمزية والدلالية كى تنصب خيمة المتخيل السردى.

ثالثاً : تتوزع المحاور الدلالية فى هذه الحكايات بشكل متفاوت غير متسق، فأكبرها - وهو الجزء الأوسط - يتخذ العدالة والظلم مجالا لإبراز حكمته، بينما يعتمد الجزء الأول عند النسافة فى دلالته على إبراز مفارقات الحياة والتعجب من المصائر وذكر ثوابت القرية وخدع السلطة وأحوال الأهالى تجاهها. أما شخصية سلمان فتكاد تكون أوضح نموذج يبقى فى ذاكرة القراء لأنه يمثل السلطة العسكرية فى انتهازيتها وفسادها عندما تختلط بالحياة المدنية، فمع أنه أخو المدندش فى الرضاع إلا أنه سرعان ما يتنكر له، وهو نتيجة لعمله فى سلاح الحدود قبل تقاعده يتفرغ للتجارة فى كل شئ فى زمن النهب الأعظم

ويمارس جميع الموبقات مثل تجريف الأرض وتجارة المخدرات واستغلال النفوذ وهو بمنجى من العقاب لانتمائه للمؤسسة الحاكمة.

رابعاً: لم يتمكن الراوى ـ بحكم تكوينه وموقعه ـ من تقديم رؤية داخلية للشخصيات الأخرى واكتفى برصدهم من الخارج وذكر ما شاع عنهم فى القرية من فضائح، مثل حادثة قتل العمدة واستنزاف دم أحد أتباعه الفقراء لنقل دمه لإنقاذه ومأساة موتهما معا فى المستشفى. والنتيجة التى يمكن أن نخلص بها من تأمل هذه الوحدات والعلاقات الماثلة بينها أن اختلاف الأحداث فى كل حكاية عن الأخرى وعدم تشابكها واختلاف الدلالة المركزية فيها يجعل كلا منها قصة قائمة بذاتها تتحلى بصحبة الحكايات الأخرى واكتساب صنعة "الدندشة" منها اعتماداً على وحدة الراوى والمكان القروى الحميم، أى أننا نشعر إزاءها بأنها منظومة من الحكايات المتوازية التى تكرر مراحل العمر، فالنسافة تغور فى أعماق الزمن الماضى وتتقدم فى العمر، ثم يأتى سلمان ليعيد الراوى للطفولة فى سن الرابعة أو الخامسة ويتقدم به حتى بعد الخمسين، وكذلك يفعل سيد أفندى. مثل هذا النسيج الروائى الذى يتذبذب فيه السرد عند كل مرحلة، ابتداء من الطفولة وانتهاء إلى الكهولة لا يقدم عالماً متماسكاً فى بنية أحداثه وأزمنته، وهو بالتالى يفضي إلى نفس تلك البؤرة المزدوجة التى لاحظناها عند تحليل درجة الوعى فى مستوى الخطاب اللغوى، مما يجعله يتوقف على منظور القارئ ودرجة اشتراطه للتماسك فى النص الروائى، فبوسع كل منا أن يخلع على هذا النص صفته الأساسية فهو إما أن يكون مجموعة قصص منظومة أو تكون من عمل روائى تام.

ثراء المتخيل :

مشكلة الأدب الذى يتخذ القرية عالماً له، ويكتبه من ودعوا القرى منذ صباهم أنه يقدم لها صورة باهتة شاحبة من الذاكرة ليست مفعمة بحرارة المعايشة الساخنة الآن، يكتبون ذكرياتهم لا وجودهم الفعلى المحتدم المتمدد هناك. وميزة أحمد الشيخ أنه يحاول فى هذه المنظومة الحكائية من روايات كفر عسكر أن يخرق هذا العرف، يتحدى النسيان وهو يستحضر آلاف التفاصيل من الأوصاف والكلمات، وسأكتفى بذكر ملمحين من قلب هذه التفاصيل الدالة :

ـ عندما تحدث المدندش فى الجزء الثالث عن أمه، أماتها ثم أحياها كى يميتها مرة أخرى، ذكر قصتها فى الإرضاع والإنجاب، أبرز تدييها بقوة تشكيلية خارقة، لكنه عزا سر فقدها لأولادها إلى هذا الجنى القابع فى سابع أرض والذى لم يكن يرضى لها بحياة الخلفة فخطف منها عدة أبناء بضربة واحدة من كفيه الجبارين. لا أظن أن أحداً قد تربى فى القرية ولم يلعب الجن دوراً حاسماً فى حياته خاصة فى صباه، ولم يتخل عن الشعور بفداحة هذا الدور إلا عندما غزته المدينة بعقلانيتها.

ـ أما الملمح الثانى فهو ذلك النموذج الطريف الذى رشح نفسه ضد العقيد سلمان "شحيبر الشيال" الذى كان قبل أن يرتزق من تنازله فى الانتخابات يمتلك "عرق الصبا" ويتمكن من أن يضغط بأصابعه على أية عملة فيمسح كتابتها وصورتها. "عرق الصبا" هذا من أسرار القوة الريفية وأساطيرها الجميلة التى لا يخلو أى مولد أو تجمع من مظاهرها. وكم كان يتوق القارئ لاحتشاد العمل بمثل هذه اللفتات القروية التى تمثل غلبة القوى الغيبية ونوع الأساطير المثرية للمتخيل الريفى.

لكننا لا نستطيع أن نتفادى حقيقة هامة تبرز في التقنية السردية لهذه الحكايات وهي أنها باعتمادها على ما يشبه الاستطراد الشفاهي الملائم لوعي الراوي وأفاعيل ذاكرته لابد أن تصبح فقيرة في لغتها وإشاراتها ومحدودة في توظيفها للعديد من إمكانات السرد الحديث. ولا تكاد الرواية تفلت من هذا المصير سوى في الصفحات الأخيرة عندما تلجأ إلى الحلم الذي يسعفها بمادة ترقى إلى مستوى الرمز الجميل. يبدأ المدندش في مقارفة الأحلام فيرى أباه وهو يدعوه بينما ينتفخ صاعداً في السماء مثل البالون الأبيض يعرف أنه بعدم ذهابه معه مازال في عمره بقية. يرى أخاه في الرضاعة ـ العقيد سلمان ـ وقد تضخم حتى أصبح في حجم دواره فيصيح به إنه لا ينبغي أن يطفر بالعروسة التي حرم هو منها، هل هي الدنيا في تأويل الحلم، لأنه حافي القدمين، كما يخبرنا عرضاً في سياق سرده لهذا الحلم بأن سلمان قد مات، لم يكن قد ذكر لنا ذلك في الرواية من قبل. المهم أن هذه الصورة الحلمية تكتسب أهمية رمزية وتضفي على السرد بعض الأبعاد المجاوزة لحرفية الحياة.

لكن الرواية تظل للأسف في مسارها الأساسي محدودة بأفق هذا الراوي وبخيلة في توظيف مثل هذه المشاهد لأنها مرهونة بهذا القص الشعبي الذي تنتمي إليه. ومن ثم فإن أبعد ما تصل إليه هي أن تقدم توقاً محموماً للعدالة باعتبارها جوهر أشواقها وبؤرة رؤية صاحبها للحياة، هذه العدالة التي يتأسس بها الملك وتستقيم معها الحياة تمثل الأنشودة الطالعة من قلب الحكايات والمزهرة في كلماتها. يتداوى الراوي بالحلم ويختم طرائفه بصيحته على الطريقة الشفاهية القروية "وحدوا الله" فكأنه يضع بها نهاية الحكاية ومغزاها الأخير.

ارتعاشات الروح فى أطلال النهار

يوسف القعيد مبدع كبير مشدود منذ خطواته الأولى إلى قضية محورية تكاد تستقطب طاقته الخلاقة هى "قضية الوطن" بمواجعه ومصارعه، بتحولاته وأخطاره، بذاكرته المثقلة وقلقة المستوفز، لها يكتب وعنها يغنى بصفة دائمة. من هنا فإن العرق السياسى الناقر أبدا فى أعمال يوسف القعيد يمثل النسغ الحى المهيمن على بقية مستوياتها، وإن كان كثيرا ما يهرب تحت الجلد، ويختفى خلف صراعات القوى الاجتماعية ومظاهر الحياة المهنية اليومية، ثم لا يلبث أن يبرز فجأة فى منطقة محددة من الجسد تشى بالتهابه وحساسيته.

يطرح الكاتب فى روايته الأخيرة "أطلال النهار" قصة هذه الذاكرة المثقلة عندما تتراكب فوقها طبقات من الوعى الشقى والممارسة المجنونة. فتستحضر الأمس من منظور ما يجرى اليوم، تتأمل الماضى - فى وقفة طللية معاصرة - فيما تولد عنه من عناصر الحاضر القريب. فتستعيد الذكرى وهى تصنع أحداث اليوم وتؤطر حركة المستقبل. الأمر الذى يجعلها دائما لحظة إفاقة قصوى وانتباه متوتر، تحشد أمام القارئ بشكل مكثف ومتقطع جملة الملامح والظلال، قبل أن تسمح له بتأمل هذه اللحظة، الراوية الأساسية إعلامية ذكية من بنيات هذا العصر الأخير، تقدمت بمشروع فيلم توثيقى لرسم صورة تذكارية للناس يوم النصر البعيد، منظورا إليه بالحدقة التى تشكلت إبان العقدين الماضيين، واصطبغت. بحادث اغتيال فى الذكرى الثامنة. لكنها تبدأ من تحذيرات المدير لها كى تخرج من ذهنها "كل ما يقوله أقطاب اليسار الأحمر، وشيوخ شباب الذقون والجلاليب البيضاء، فعلى الرغم من كل التناقضات بينهما، إلا أن ثمة اتفاقا ضمنيا على التقليل من جدوى

النصر الذى تحقق، وتقديم الاغتيال على الإنجاز" هذه هى البؤرة المستقطبة للحس الوطنى فى بعده التاريخى فى مواجهة الصيغة الرسمية التى يمثلها المدير. تهدف الرواية إلى إعادة تفسير الأحداث بأثر رجعى، برصد حركة الناس وأشكال إحساسهم بها. بالتسرب إلى خلايا وجودهم اليومى الحار لاكتشاف ما علق بها وتكسر على صفحاتها المتباعدة من رقائق الماضى وخيوطه الفردية، بما يجعل الرواية حركة متحفزة فى الزمان، تطرد ريح الاطمئنان لتثير زوبعة الأسئلة، وتلتقط الأقوال والشائعات والوقائع، وتستهل بمقطع مثير من أغنيات المحارب القديم يحدد سلفا هذه الارتعاشات المبهمة فى روح الإنسان المصرى وإشفاقه من الغد عندما يبكى فى لحظة الفرح وينشد :-

"يا خوفى من يوم النصر

ترجع سينا وتضيع مصر !"

معالم الصور الأولى :

يستخدم يوسف القعيد أدوات تقنية عديدية فى سرد روايته، فهو يتنقل من منظور الفتاة المثقفة "صبرة عابدين" صاحبة المشروع التسجيلى الطموح فى صحبتها لصديقها المراوغ ضابط الشرطة "بدر بحلق" الذى ينتقل إليه صوت القص فى بعض اللحظات، إلى الراوى العليم بكل شئ والمتتبع لخفايا الأحداث والأشخاص، حيث يطوف بصبية صغيرة قادمة من الريف بحثا عن العمل فى بيوت أهل المدينة، مصورا دهشتها من زحام الشارع وتطاول العمارات وقفزها العشوائى بين السيارات والسخط الذى لا تفهم مفرداته من قائديها، حتى تستقر للنوم تحت إحدى المقطورات الضخمة بإغراء صبى ميكانيكى تعود على ذلك، وإن لم يكتسب منه خبرة كافية بالأخطار المحتملة؛

ويكون مصيرهما معا أن يصيرا "كوما من اللحم المعجون بالدم" تحت العجلات العملاقة التى حركها سائق مخدر دون حذر وفر بها هاربا. لكن اللافت للنظر فى هذه الصورة الأولى هو إصرار الضابط على توصيف الحادثة بأنها "فعل فاضح فى الطريق العام" لأنه جثة الصبيين وجدتا معا ولابد أنهما قبل الموت كانا فى وضع مشين. بينما تصر الإعلامية على ضرورة ملاحقة المجرم الهارب الذى سحق الطفلين، لأنها "كانت تحن إلى كل أطفال الدنيا، ما إن تشاهد طفلا حتى تشعر بالجرح الذى فى أعماقها طريا، تنز الدموع تحت الأجفان، تحلم ، تتمنى أن تمنح كل أطفال العالم حليبها الدافئ المسكر. غمغمة فى القلب، نهنهة فى الصدر، حزن لا حدود له يهد كيانها، نظرت إلى الواقفين يتفرجون، سألت نفسها: أليس هؤلاء الرجال والنساء آباء وأمهات؟ أليس لهن أطفال فى سن الولد والبنت؟" وإذا كان الموقف يتسم بشئ من العبثية واللامعقول، ويشى بمدى العمى الذى يصيب أجهزة السلطة أحيانا فى الحكم على الأحداث وترتيب مستويات الذنب فيها، فإن هذا التقابل الصارخ بين "صبرة" و"بدر" يمد الخيط الأول لنسج صورة مجتمع ما بعد الحرب، حيث تفقد الحياة قيمتها وتسجل الحوادث بطريقة شائهة تهدر كرامة الإنسان وهى تزعم الحفاظ على شرفه، بينما يضطرم صدر الفتاة بجيشان التحنان الأموى الرهيب. لكن الصورة الثانية أشد سيريالية وعبثية وبعدا عن المنطق المألوف. تدور فى الطرف المقابل لعزبة الصفيح التى جرت فيها الحادثة الأولى. فيفصلهما فقط خط السكّة الحديدية الشهير فى جغرافيا المدن المصرية حيث تتوزع الأقدار عن يمينه وشماله بشكل يجعله تمثيلا واقعيا لخط "عدم الاستواء" الطبقى. فيلا أسطورية الأناقة والترف، تسكنها سيدة عجيبة "نازك" أو "نانا هانم"، يدور الرهان عندها بين الأصدقاء على سماعة التليفون المسبوكة من الذهب الأبيض،

تطلبها من زوجها "المرسال" فى البلاد العربية كما يطلقون عليه. ثم تنظم حفلة غرائبية، كى تزف قطتها إلى "كلب سوسو هانم" وعند لحظة "الدخلة" يتوقف الكلب عن الاستجابة للتحريض السفيه، يتقدم التاجر الثرى الشبق "متولى الأشقر" لينوب عنه فى الممارسة، ينهش الكلب مؤخرته، يأتى الطبيب ويصر على إبلاغ الشرطة حتى يتيسر له الحصول على مصل الكلب الذى تحتكره الدولة. يختال الضابط بين حسان الحفلة وجنانها وهو يدون وقائع الحادثة، وإن كان لا يخفى ضيقه بحضور "صبرة" معه، إذ يقترح عليهم حلا سهلا لحفظ القضية. اتهام كلب مجهول بالتعرض للتاجر وهروبه بعدها. المهم فى هذه الصورة الثانية أنها تبرز التناقض الحاد فى أوضاع الوطن عبر عدد من المفارقات الفادحة ، من أهمها :

- تحلل البناء الاجتماعى لكثير من الأسر المصرية، نتيجة لسعى رجالها المجنون لكسب المال وترك نسائهم نهبا للفراغ والضياع، مما تنجم عنه حالة من الهيستريا الجماعية يمكن أن نطلق عليها "غيبة الذكور" بما يتولد عنها من أمراض نفسية واجتماعية، فى الوقت الذى يعانون فيه "غيبة الإناث" فى مهاجرهم القاسية.

- مفارقة التقابل الفادح بين سكان الأحياء الشعبية المهمشة، ممن يعيشون تحت خط الصفر من ناحية، وسكان القصور الذين يصل بهم جنون الثروة إلى تنظيم الحفلات الماجنة يشبعون فيها شبقهم ويتسلون بمثل هذا العبث القبيح من ناحية أخرى. على أن مجرد العمل فى البلاد العربية لا يثمر مثل هذا التفاوت الشنيع فى المستويات ولا يكفى لشراء هذه السماعة بقدر ما ينجم عن الدخول الطفيلية فى الأوضاع الاقتصادية المختلة.

ـ طبيعة التخالف بين موقف الضابط ـ الممثل للسلطة ـ المتواطئ مع هذه الشريحة المتهتكة من المجتمع، والمستفيد من علاقته المشبوهة بها، وموقف الإعلامية المثقفة التى تمثل ضمير الجماعة الشقى بوعيه.

على أن هناك خاصية بارزة في هذه الصورة برمتها تجعلها تقع فى دائرة "النوادر" الغرائبية التى تحكى فى المجالس الخاصة ويتم تضمينها فى الروايات الشفاهية المتناقلة، مما يجعلها محدودة الأثر فى تقديم نموذج مقنع للقوى الاجتماعية المتفاعلة فى الحياة المعاصرة لتصبح مجرد تمثيل كاريكاتيرى لافت لهذه التناقضات عندما تبلغ ذروتها المسنونة التى لا يكاد العقل يصدقها وإن وجد فيها كثيرا من عناصر الطرافة التى تتميز بها الفضائح الاجتماعية الذائعة. ويظل بوسعنا فى الرواية أن نطالع ما يجيش بصدر "صبرة" عن هذه المفارقات المضنية للروح، ونتعرف كذلك على طريقة الكاتب فى نقل الرواية من الضمير الأول المتكلم إلى الثالث الغائب دون فاصل مميز، يقول : "سألت نفسى : من تراه لا يشعر بالتيار الخفى الذى يؤدى إلى اضطراب الوطن؟ كل ما شاهدته اليوم، سواء فى عزبة الصفيح أو قصر المرايا سيظل عصيا على التشكيل فى صيغة مضبوطة من الكلمات والصور والأصوات. بدا لها الضباط ينظر إلى الناس بعينين باردتين. وجهه خال من أى تعبير عاجز عن الإعلان عن أى انفعال حتى عندما يحاول جاهدا أن يتغاضب أو يتضاحك أو يتحازن." هذا الانتقال من الداخل إلى الخارج يتم بشكل عفوى وسلس، لكنه لا يؤدى وظيفة ضرورية كانت تتطلب تعديل زاوية الرؤية؛ إذ يمكن للراوية أن تصوغ هذا الوصف الذى تقدمه للضابط على لسانها دون أن يتغير شئ. فالراوى المحيط بكل شئ علما قريب جدا فى تقديره للقضايا الجوهرية من منظور هذه الفتاة

بحيث لا تسمح المسافة الفاصلة بينهما بمنظور مخالف من الوجهة الشعورية أو الفكرية.

الرواى يقطع خيط الرواية :

على أن الإشكالية الكبيرة التى تثيرها "أطلال النهار" بطريقة لم تحدث فى أعمال يوسف القعيد السابقة لا تتصل بموضوعها المحورى، فهو بارز منذ المطلع الغنائى الذى يتصدرها مولولا على مصير مصر بعد النصر. ولكنه يكمن فى البنية التى تنتظمها والإطار الفنى المحيط بأبعادها. حيث نراها تقع فى مدارات منفصلة، لا تقوم بينها أية علاقة سوى هذه الأرضية المشتركة التى عبر عنها من قبل باعتبارها مما يحدث فى "بر مصر". ولو ألقينا نظرة سريعة على فهرس الرواية، من الطريف أن يكون للرواية فهرس، لوجدنا هذا الانتظام المتسق فى العناوين يحاول تغطية الفجوة الكبيرة بين أجزائها، وذلك عن طريق تكرار التأمل الأخير فى كل من الجزء تحت عنوان شجى وشعرى هو "ارتعاشات الروح" محضر أول، ومحضر ثان. لكن هذا التكرار لا يضمن أية وحدة عميقة للمدارات المختلفة، إذ أن قصة الفتاة تتوقف تماما لنشرع فى حكاية جديدة بعنوان "البيت فى سكة النصر" تروى قصة محارب قديم، برتبة لواء، فقد ساقه فى الخرب ولم يعثر عليها أبدا، وتغيرت الدنيا من حوله، فآثر صحبة ببغاء يكرر أوامره التى لم يعد يرددها أحد، وانتهى به جنون العزلة إلى تصريف طاقته فى مراقبة زوجين شابين والتجسس على حياتهما الخاصة باستخدام منظاره المكبر الذى طالما عرف به مواقع وتحركات الأعداء. ثم حاول "تجنيد" الغسالة كى تأتى له بأخبار الزوجة وتشبع نزقه الصبيانى فى متابعتها بشبق غريب.

ثم يتساءل فى نهاية المطاف :

"متى يعثر على القدم الحقيقية، كيف ومتى وأين ؟

لا آخر الأرض فيها إجابة، ولا آخر الأيام تشفى غليله

معلق على مشنقة السؤال، يتأرجح على عذاب تساؤلاته

لا الموت يأتى .. ولا الحياة أصبحت ممكنة"

تحتل هذه القصة المستقلة تماما عن سياق الرواية الجزء الأوسط فيها عبر ستة عناوين تستخدم فيها جميعا كلمة "بوم" المنذرة بالشر المستطير. دون أن ترتبط بأحداثها أو رواتها أو تمتد إلى القطعتين التاليتين لها، الأمر الذى يجعلها جزيرة معزولة وإن كانت غارقة فى مياه هذا المصير المأساوى الذى يتربص بأبطال النصر ويحبط أى معنى لنضالهم المنتكس. وإذا كانت الأعمال تقاس بخواتيمها فإن هذه النهاية المفعمة بروح السخرية من رموز الحرب تجعل السؤال مغروسا فى مفهوم النصر ذاته وهل تحقق فى أية لحظة من هذا التاريخ القريب.

لكن الرواية تعود للالتئام مرة أخرى فى القطعتين الأخيرتين، وهما بعنوان "مجنون" و"للنهار بقية" قبل أن تتوقف للتأمل النهائى؛ عندما تسترد الراوية صوتها بعد غياب طويل. فى هذه الأجزاء نعرف بعض الحكايات الموازية لقطارين ؛ أحدهما ينحدر من أقاصي الصعيد والآخر قادم من دلتا مصر يحملان فى أحشائهما ضمن ما يحمِلان رجلا ملتحياً وامرأة مبهمة، يلتقيان فى المحطة ويضمر كل منها هدفا خفيا. أما الرجل فقد جعل رسالة عمره - بعد أن أخذوا أمه رهينة لتسيلم أخيه الأصولى - أن يشارك فيما سيعرف بحادث المنصة، وأما الفتاة فهى تسرّ من قصتها أكثر مما تظهر، ولا تبوح سوى بالنذر اليسير من أحوالها، خاصة عندما تروى بعض

حماقات السيدة الأولى الماضية؛ إذ سمعتها تقول "أنا جان دارك، تشير إلى شوارع الجيزة وتقول إن هذا الشعب لن يفهم أبدا الخدمات الجليلة التى قدمتها له. لقد سبقت زمانى. ولا بد أن تمر سنوات طويلة حتى يدركوا عظمتى. قطر الندى كانت لصة. وشجرة الدر محتالة، وحتشبسوت أسطورة، وهدى شعراوى وقفت ضد زواج ابنتها ممن تحب فى المحكمة. أنا الزعيمة الأولى والأخيرة، لم يكن هناك قبلى ولن يأتى بعدى أحد".

مما يجعل الجنون ليس قاصرا على شخصيات الرواية المتخيلة بل هو فيض يتدفق من الشخصيات التاريخية ذاتها. وتكتمل دلالة هذا الحطام عندما يتذكر الراوى عن شخصية زوجها أنه كان يقول لمقربيه :

"أنا غول، ولن يستطيع أحد أن يهاجمنى، لا من العرب ولا من الجرب. فإذا قيل له: العرب ومفهومه، ولكن من هم الجرب ياسيدى؟ قال: المصريون" كما كان يقول "إنه يحكم شعبا لا عمل له سوى الأكل والجماع والتبرز، كل واحد له معدة مثقوبة، فمن أين يدبر لهم ما يأكلونه. وكان فى الصباح الباكر فى القناطر الخيرية يصحو من نومه ويقف فى الشرفة مخاطبا النيل:

ـ صباح الخير يا نيل، وكان يكمل قائلا لنفسه :

"إن العظماء لابد أن يصبّحوا على بعضهم"

وإذا كان الجنون هو الذى يدفع شخصيات الرواية المتخيلة والتاريخية فإن التأمل الأخير الذى تختم به "صبرة عابدين" ارتعاشات روحها يمثل التعبير الحقيقى عما تريد الرواية أن تطرحه من اهتزاز المنظور إذ تقول: "يقولون أن المعاصرة تفسد كل شئ، لابد أن تمضى فترة زمنية بيننا وبين

الحدث الذى نكتب عنه ونحاول أن نتمثله ونستوعبه ونهضمه، ثم تصبح لدينا القدرة على إخراجه فنا جميلا".

هذه المسافة الجمالية التى يتوهمها الراوى فى الرواية هى ذاتها التى يحتاجها القارئ كى يعيد تشكيل هذا العمل الإبداعى الجميل، ويخلع عليه من ذاته ووعيه الوحدة العميقة التى تنظم كل مداراته، كى يتم استيعابه واستقطار شعريته باعتباره شهادة أخرى ساخنة ومتدفقة عن هذا الوطن الموجع دائما، "برّ مصر" كما تعود القعيد أن يقول.

خباء ميرال الطحاوى

تمثل البيئات البكر منبعاً دافقاً للسرد الجديد عندما يعاد اكتشافها إبداعياً، فمفردات الحياة فيها من حجر وبشر، حيوان وأسطورة، طبيعة معتقة وروائح فطرية لم تدخل تاريخ الوعى المكتوب، ومن ثم فإن الوقوع عليها سرعان ما يسفر عن كنز حقيقى للخيال القنّاص والشعرية المتلهفة. ولقد دفعت لنا الصحراء الليبية فى العقد الأخير بمعجزة "إبراهيم الكونى" الذى قلب موازين الرواية العربية بسيله المنهمر فزرع واحدة من ألمع راياتها فى مغرب الوطن العربى، كانت خبيئته الثمينة منتزعة من ريح الصحراء وعادات "الطوارق" بأحشائها الميثولوجية الغنية. وها نحن نعاين بشارات عروق ذهبية مناظرة لا تقل عنها طراوة وقيمة، كما تتمثل فى عالم البداوة العربية فى مصر، مرصودة بشعرية فائقة بحدقتى كاتبة شابة، انبثقت من آباره ومراعيه، وحملت فى قلبها عصارة وجوده وسر حيويته قبل أن تطلع علينا بهذه الرواية الفاتنة "الخباء"، حيث تمارس "ميرال الطحاوى" أقصى درجات الكشف الجميل والتخليق الفنى المبدع.

مباغتة الطقوس :

تعتمد الرواية منذ سطورها الأولى على مباغتة ما هو داخلى حميم وكشف مستوره دون جرح أو استفزاز، ففى الإهداء نطالع هذا المشهد المثير لحوار غريب : "إلى جسدى، وتد خيمة مصلوبة فى العراء" فالكاتبة تتوجه إلى ذاتها، لكنها تختار منها هذا الجزء الذى يعمل "الخباء" على تغطيته، هذا الذى يفترض فيه أنه محرم على الكشف، كى تبرز منه أمراً بديهياً ومتناقضاً، فهو يتمتع بصلابة حسيّة خارجية تعزّ على التجاهل، إنه ركن الوجود الأساسىّ مثلما يعتبر الوتد ركن الخيمة المنصوبة، لكنه فى الآن

ذاته مصدر كل العذابات، فعلى عروقه تصلب المرأة على مشهد من كل الناس عندما يُراد لها أن تتغطى به، إنها تتعرى من حقها الإنسانى وهى تطمر بداخله، وهى إذ تتصدى - كمبدعة - لكشف مكنونه لا تتجاوز حقها فى التعبير عن وضعها المتوتر والبوح بعذابات روحها، الموازية لوجودها ذاته. هذه الأنثى البدوية المتحضرة، الكاشفة الساترة، تلعب بالكلمات وهى تباغتها فى مرقدها الحميم، مثلما تلعب مع أختيها عندما "كان الأرق كثيراً ما يضجرنى رفعت الكلّة المواجهة، وشممت رائحتهما : "فوز" و "ريحانة" .. كانتا متعانقتين كمن تحكيان سرا. واغتظت منهما، حتى فى نومهما يتناجيان دونى .. جذبت عليهما الغطاء ثانية وجلست فى بسطة الحجرة بين الفراشين". هذا بالضبط - مترجما إلى مشهد طفولى حميم - ما تفعله الرواية، تباغت شخوصها وهم نيام عجزة، فيوقظ وعيها أرق المعرفة، وتعثر على أخواتها متآلفين. تستغرب هذه الألفة التى تطوق الآخرين وتتركها خارج سور العادة. تستشعر الغيظ لهذا الاتساق الذى لا تقوى عليه مع العالم مهما كان لا واعياً. إنها تتعرف عليهم بجماع حواسها من بصر وشم وشعور، تكشف أوتادهما المخبأة، أجسادهما المغطاة، ثم تعيد إليهما الغطاء ثانية بعد هذه الإطلالة المحنقة الحانية، لكنها تكون قد تسربت إلى مسامهما، أحلامهما ، نجواهما المنظورة، فى الوقت الذى اكتشفت فيه الجزء الخبئ من ذاتها وتلمست معالمه فى فعل إبداعى مباغت بالغ الرقة والجسارة فى الآن ذاته.

على أن هذه الكائنة الصغيرة الموجعة - الراوية - تعرف كيف تضعنا فى مهب الريح المأساوى للرواية، فهى ترقب بحساسية فريدة الأيدى التى تمتد إليها فى عنف لتجذب خصلات شعرها وتفك جديلتها وهى تلف أعوامها الخمسة الطرية فى الغطاء، كما ترقب عيون أمها الواهنة والعروق الدقيقة فوق جفنيها وأنفها المتورم من فصد الدموع، وترصد جدتها القاسية حين

تخلع العباءة فيبرق ثوبها الأزرق المدقوق فى الحزام أو "الحياصة" قبل أن توزع ما جلب أبوها قسمة بين الأولاد وتعزل ما يخص الأم قائلة : "هذا للممسوسة ... والله حرام فيها الزاد جلابة الخلفة الحرام" - أى البنات - ثم ترقب فى نهاية المشهد أختها الكبرى "صافية" وهى تتمتم ردا على جدتها فى سرها: "الله يا خدك ما توعى بليل ولا نهار ... والله ما ممسوس غيرك يا غراب الشوم .. أربع صبايا وثلاثة رجال .. ماذا تفعل فى إرادة الله وعيونك المسمومة؟ والله ما حسدهم غيرك يا غراب الشوم" عندئذ تكتمل ريح المأساة أمام القارئ؛ بنذرها وعلاماته وفجيعتها، إنها فقد الأبناء الذكور وجنون الأم ولوعة الصبايا وكلمات الجدة الجالدة فى مجتمع أخرق، كيف للصبايا أن يقاومن وطأة الجنون وانسحاق الإناث فى محرقة الأقدار؟ على أن المفارقة الفادحة تكمن فى مصدر الخطر بالنسبة للفتاة الراوية، فليست الممسوسة - أمها - هى التى تثير مخاوفها، وإنما هى تلك الجدة العاتية الممثلة لمنظومة القيم البدوية فى بنيتها الصلبة المتكلسة، فالبنت تحكى : قلبى يمتلئ بالمخاوف من أسنانها الذهبية الشرسة التى تلاحقنى فى المنامات. سأركض وأركض ثم أسقط فى بئر بلا قرار وأظل أشعر بالهبوط وجسدى يهوى بحدة فى البئر "ليس من حقنا أن نتساءل عن المشار إليه بياء المتكلم فى هذا المشهد وعلاقته بالكاتبة، فلابد أن نقاوم تذكر تلك "البئر الأولى" التى كتب من خلالها "جبرا إبراهيم جبرا" سيرته الذاتية، فهذا تلصص على الدواخل لا يليق بالقراء الطيبين، ولكننا لا نملك إلا أن نستشعر ريح هذا الخوف مما تخبئه الأقدار لتلك الصبية الغضة، فالخباء لا يتمثل فى الخيمة المصلوبة فحسب، ولا فى الجسد المنظور، وإنما فى جلد القبيلة ذاتها، فى هيكلها وأعصابها، فى نفوسها المعذبة وحيواتها الشقية. فى هذا المس الذى يعصف

بالعقل والحكمة الإنسانية تحت وطأة التقاليد الساحقة. وسنجد صورة هذه البئر تحتل موقعاً مركزياً فى دلالة الرواية كلما تكررت فى المشاهد اللاحقة.

وإذا كانت الرواية تحتفظ بطزاجة رصدها عبر حدقة الطفلة المندهشة فإننا نتابع معها تحول المشاهد اليومية فى مناسباتها الاستثنائية إلى طقوس منتظمة؛ ابتداء من دق الوشم وانبجاس الدم من الذقن على إيقاع كلمات محفوظة إلى صياغة "الحياصة" أو الحزام الأنثوى المورق بالذهب. إنها الجدة الشرسة ذاتها صاحبة الأمر والنهى فى هذا الطقس الفريد.

"يدخل الصائغ بعدستيه الثقيلتين، تبرز من ورائها حدقتان كليلتان وبنطال حضرى وطربوش متسخ. سيبدو مضحكا بنحوله (قد يغلب على ظننا أنه يهودى مترسب فى قاع المجتمع) لكن حين يفتح جلبته ويخرج العملات المستديرة سبائك سبائك ويبدأ فى دقها .. تقيس وسط البنت بقطعة من القماش وتعطيها له، فيخرج حزاما من الجلد بحسب خصر كل منهما ويبدأ فى تعليق السبائك، وفى المرة القادمة تصبح صفوف البرق منقوشة تتشعلق فى العملات. وسيفتح جلبة أخرى ليخرج الكزادين والأساور و"سردوب" تهلل فى وجه : يا لبّاس الدملج فى أيده، بوجمّة حلوة وأسوار" تبتئس الصغيرة لأن خصرها لا يقاس فتقول لها الجدة "حين يصبح لك رسم، ووسط من صدر، سندق لك الدهبات".

لا يتسع وعى الصبية لشرح رمزية الطقس ولا تحليل دلالة الموقف، ترصده فحسب من منظورها الصغير، مترقبة أثره على جسدها، ستترك لنا أن نحدس بالبقية عند القراءة، سيدور فهمنا لعلاقة المرأة بالذهب فى هذا المجتمع الفطرى بين قطبى الزينة والقيمة، بين الحلىّ التى تبرز الجمال والثمن الذى يضاعف القدر، وسيكون بوسعنا أن نتلمس درجة أعمق من

الفهم إذا دخلنا فى استحضار إشارات الميثولوجيا القديمة المرتبطة بالجسد وكنوزه البراقة.

الآخر صانع الذات :

عندما تأخذ الراوية الصغيرة فى تعداد مفردات الحياة التى تحيط بها وتغرق فى محيطها تعدو حروف العطف بسرعة لتجمع بين النبات والحيوان، والإنسان والقمر، لتتوحد فى عينها كل الأشياء، حتى تلك التى غابت عن الوجود وطواها العدم لكنها مازالت تنادى وتغوى، مثل "زهوة" غزالة الصبية فاطمة التى يقودها طيفها حتى البئر، تلتبس جميع مظاهر الوجود وتفقد شيئاً من كثافتها المادية لتغيب فى عالم ما وراء الطبيعة وتفسح المجال للتفسيرات الأسطورية المنتعشة. فهذا الهيام الطيفى الذى حدا بالفتاة الصغيرة للخروج والنوم على حافة البئر لا يلبث أن يصبح علامة على أنها قد أصبحت فى طريقها هى الأخرى لكى تصير ممسوسة. عندئذ تظهر كائنة أخرى من عالم مغاير، يرتطم الضوء المنبعث منها بهذه الأطياف ليكشف عن وضعها الحقيقى، تصبح معرفة الذات رهينة بالارتطام بالآخر. لنقرأ رواية الصبية فاطمة عن هذه الأخرى وكيف بدأت تكسبها الوعى الشقى بذاتها والمتفتح على ما حولها : "فى البداية كنت أناديها بالخوجاية، ثم قالت لى : آن، قولى آن. وعرفت بيتها. ظل هو المكان الوحيد الذى يفتح لى الباب لأقصده، يسحب مهرتى الغفير وتتبعه "ساسا"، وأنا أتأرجح فوق ظهرها. كلما حدقت فيها أدركت أنها غير جميلة بالرغم من بياضها وعيونها الزرق وشعورها الصفر، لكنها غير جميلة .. ولقد وقعت عينها على "خيرة" - مهرتها - أولا وصار من الصعب أن أصرفها عن ولعها بها. ثم طاردتنى نظراتها، طاردتنى فهربت أكثر باتجاه "زهوة" لكن "زهوة" هربت منى ..

وبعدها كانت خيرة وتلقيحها والسبق، ثم أخيراً كان تعليمي لأصبح لائقة بلقب أميرة الذى أصرّ عليه".

هكذا فى سطور وجيزة تجمل الراوية قصة تحولات حياتها على يد هذه الأجنبية الشقراء غير الجميلة. أنقذت وجودها من صحبة الأشباح البدوية، واكتشفت معها مهرتها الأصيلة عندما دققت النظر فى شكلها "المحجل" ودربتها بحنكة حتى تفوز فى السباق. الأخرى إذن هى التى تكشف أصالة الذات، وتسهم فى تحقيق أعلى درجة لوجودها، تسهم فى تخليق الوعى وإبراز الخصوصية وتحقيق الهوية لكن الطريف أن هذه الذات تظل ممعنة فى نرجسيتها حتى وهى تعترف بدينها لمن اكتشفها، فآن الشقراء هذه التى تأكدنا أنها غير جميلة هى التى ستحاول شفاء جرح الصبية وجبر كسرها، ستحاول أن تقودها إلى حياة التعليم والارتقاء، وهى فى الوقت ذاته ستضع وجهها بين كفيها وتقول :

"ـ وجهك جميل، وتحسست بأصابعها فلجة ذقنى المنقوطة بوشمة صغيرة، أو طابع الحسن كما كانت تقول "سردوب".

ومع أن الراوية طفلة إلا أنها "مشروع كائن كبير" يحمل خواصه الجوهرية مصغرة، إذ يصعب على أية امرأة أن تعترف بتلقائية بجمال الأخرى مهما كانت منصفة. وهذه الطفلة التى تكتشف عدم جمال "آن" الشقراء بمكر النساء تصر على أن تثبت جمالها هى على لسان خصيمتها، فتثبت دون أن تقصد لها نوعا آخر من جمال الروح المتمثل فى هذا السلوك الحضارى الرفيع؛ القدرة على إدراك الأصالة بالثقافة، بل والقدرة على تجاوز ما فى النساء من أنانية كى تتجلى فى عيونهن ميزات الوعى والسلوك. ستصبح هذه "الأذن" الغريبة هى التى تغرى الراوية بكشف

الأسرار والأستار، ستحكى لها عن "زهوة" الغزالة الطيفية بهذه الطريقة البديعة: "قلت لها إن أبى لا يصيد الأرانب، ويحب الغزلان، والغزلان حوريات سكنّ الأرض، من أكل لحمها ظل يشتهيه، ومن اشتهى لحمها طاردته اللعنة، لعنة الصحراء. الصحراءِ غادرة ومليئة بالجنيّات".

هنا نجد أن التعرية الروحية والميثولوجية التى تمارسها الراوية الصبية هى المقابلة لتلك التعرية الحسيّة التى دفعتها إليها "آن" لتكشف عن جرحها تضمد ساقها المكسورة مراراً لولعها بالنوم على فروع الشجر. لقد حملتها حينئذ لأن تكتشف جسدها بملاحظة خلوّه من الزغب عند ملتقى الركبتين، وإن لم تدرك حينئذ تأوهات الصبايا عندما سألتهن عن سر ذلك، وها هى تعيد اكتشاف المكنون فى جسد الصحراء عندما ترصد فيه تراوح الغزلان والحوريات والجنيات معا فى مخلوقات متبادلة الوجود النابض بأسرار الأنوثة، على ما تفجر فى عالم الرجال من الحب والشهوة والجنون. عندئذ يتبلور فى الراوية بتلقائية جميلة نمطان من التفكير؛ هذا الذى تمثله "آن" لتحويل الوعى إلى معرفة والوعد إلى حقيقة، عن طريق العلم والفن والثقافة. أما الآخر فلابد أن تكون الجدّة الصارمة هى التى تمثله، ولابد أن تنفخ تعاليمها فى عبارة معتقة وقوية كى تقنع الأب بعدم السماح لابنته بالخروج فى طرقات العالم "إن ما هابت السكك تشرد النعجة".

فى هذا المنظور البدوى لابد من الإبقاء على الجهل والخوف حتى تظل المرأة حبيسة الخباء وداخل قوقعته، لا يهم إن كان المثل الأعلى المضروب حينئذ يعتمد على التشاكل بين الفتاة والنعجة، بين الإنسان ونموذجه الحيوانى، فهذا منطق الأرض التى لا تعرف التمييز بين كل من يدبّ عليها، أما منطق الخبرة والتاريخ والزمن فهو الذى يفرض نموذجاً آخر يعترف برقى الإنسان وتمايزه بالتفكير والتدريب والتنافس والإبداع، بل رقى

الحيوانات ذاتها بنفس النهج. لكننا نلاحظ حينئذ شيئاً جوهرياً في هذا الصراع، إنه لا يقوم بين رجل وامرأة، بل بين امرأة تحمل بنية التخلف في وعيها المتجمد وأخرى فارقت المكان وتجاوزت بيئتها وأصبحت قادرة على الخروج لاكتشاف الآخر وتنمية وعيه بذاته وملكاته. وإذا كان الرجل باستجابته للطرف الحافز هو الذى يحاول أن يحسم اتجاه الصراع دون أن يوفق فى نهاية الأمر فى تغيير مصير ابنته فإنه هو الذى يشرع فى خلع الوتد وتحرير الجسد والخروج من دائرة القدر.

فصول الرواية :

تزاوج رواية "الخباء" بين الأحداث الخارجية المكثفة والحياة الباطنة العميقة للصبية فاطمة، لكنها فى جميع الحالات تتضمخ بعطر الشعر، وتستحضر عالمها البدوى من لهجته الخاصة وطريقته فى رؤية الوجود. تختار من المشاهد ما يكشف عن وجود صيرورته، فتصبح الفصول مفاصل حركية تعكس اتجاهات الحياة المتباينة. مثلا يتجاور فصلان محوريان يدور أحدهما عن العرس الثنائي الذى تزف فيه أختا الراوية "صافية" و"فوز" لرجل وابنه فى وقت واحد، بينما يدور الثانى مباشرة حول موت الأم الممسوسة غارقة فى دماء نزيفها فى إجهاض فاجع، تجاور الفصلين يعكس هذا المزاج الحاد فى إبراز مفارقات الحياة الطبيعية، وتتولى اللغة الشعرية واللفتات المرهفة إضفاء الطابع الفنى عليها. تقدم الكاتبة لفصل الزفاف بهذه الكلمات الشعرية البدوية :

والله زمان ما قلت بوشان ... ولا حام طير المنايا

ولا تقطعت روس فرسان ... قدام جمل الصبايا

فيمتزج العرس بظل الموت القانى، لكن ما تحكيه الراوية عن حلقات الرقص وأهازيج الغزل وطرائق اشتباك النظرات الصائدة يدخلنا فى قلب الطقس "الأيروسى" ؛ حيث "يتناثر الهمس والعيون تشد حافة الشق وتدور وسط الحلقات المتناثرة.. واحدة تسلم لأختها تتبرقع بالسواد وتشد الشاش الأسود أكثر .. يحبكن الحزام على الخصر والكفوف تصفق برتابة، يتلوى الصف يروح ويجئ ، يباغتها المبارز، يلاعبها، تروح وتجئ راقصة أمام خطواته، تروح وتجئ بين تنهدات صوته بالغزل. تتلوى بالقرب من أنفاسه، لا يستطع أن يمد يده ليسحب أطراف اللثام ويكشف الوجه المحفوف بالشبق".

أما فصل الموت فلا تكمن شعريته فى الجملة التى تتصدره على أساها المرير وصورتها الهاربة ونبرتها العامية النادبة : "ليه يا عصافيرى بتنزلوا الغلة؟" ولا فيما تردده الجدة القاسية من كلمات النوح المصبوغة بالنيلة :

كنت أميرة وبنت كرام ... كنت زهرة ما بين شجـــار

كنت زينة ما مثلك حد ... كنت جميلة سبحان الصوار

فنحن نعرف أن هذه الجدة ذاتها طالما طلبت لها ولكل بنات جنسها الموت سترة وحيدة، وإنما تكمن شعريتها الحقيقية فى مجموعة من الصور المتخيلة الفريدة، للجنية التى تصحب الصبية للبئر كى تطارد روح الغزالة "زهوة" وتمسك بحصاة مشروطة وتجرح بها أسفل جفنها المتورم من البكاء وتنزع صخرة مليئة بنقوش فرعون وأسراره، وصوراً أخرى لفرخة جارحة معقوفة على الوتد، عيوناً بلا كمامة وجناحاها بلا لجام .. لكنها ساكنة تلف حول الوتد وتدقه بمنقارها وهى تزرف من عينها الدمع فى جملة من الرؤى المفجعة الحسيرة لصبية تمضى فى إثر أمها الراحلة.

وتتراءى فى الرواية شخوص مزروعة مثل نخيل البادية، لها حكاياتها الغنية، لكننا نمر عليها دون أن نحفر جذورها، حتى إذا اقتلعتها الريح السموم نشطت ذاكرة السرد لتضئ أعذاقها، منها "مسلّم" الذى مضى خلال ريح الخماسين، قصته مفعمة بالتفاصيل الشيقة : "كان يعرف تلك الصحراء مثل كف يده، يعرف سماءها ومتى تنوء السحب بأثقالها .. حين كان يمد قدميه اليابستين فى خشونة، ويخلع عقاله وتنبسط شفتاه بالحكايا يروى عن قبائلها وأصولهم ومرابعهم وأحوالهم ، كانت تلك الصحراء فى قبضة يده" لكن أهم ما فى قصته ليس خبرته بالصحراء وضروعها ـ أى آبارها ـ بل حكايته مع زوجته السابقة، فقد "كان رجلا غنياً موسراً يملك إقطاعاً كبيراً من أرض النيل الرخوة المزروعة، وتزوج امرأة تركية يقال لها "ظاظا" أو "لاظا" شديدة البياض وشديدة البدانة كقنطار من القطن المحلوج يترجرج. فقد مر على فناء أحد الصناجك ورآها تمشط شعرها فى العراء، كان شعرها النائح طويلا، وكان على فرسه الشهباء. فوقف قبالتها وغمز بحاجبيه وقد هاله بياضها وحلاوتها. قذفته بحصوات فتزوجها، ويقال إنه أمهرها كل ماله وصارت أكثر بدانة. وربما استبدت به أو تفاخرت بأصولها التركية عليه، لا أحد يعرف ما تم بينهما بالضبط، لكنه بعد ذلك عاف الحياة معها وصار يعشق الرحيل بخيمته وهجينه".

هذه هى مشكلة الرجال فى الصحراء، يفرون إلى القنص والصيد، كما فر والد فاطمة من زوجته الثانية بعد موت الممسوسة، تركها بعد العرس الصامت بأيام، ولم تلبث أن انتفخت بطنها، لكنها ولدت له بنتا لم تكسر قاعدة حرمانه من الصبيان. عاد لهجرتها مرة أخرى. كما عادت "آن" لتأخذ كلا من فاطمة ومهرتها، تجبر الكسور المضاعفة وتتابع التدريب الشاق، تتقن فاطمة ثلاث لغات، وأهم من ذلك تعرف فن الحكى، تصبح أعجوبة السامرين

فى قدرتها على توليد الأقاصيص وتحضير الوقائع والأخيلة. لكن عرجها يتفاقم، ينتهى العلاج إلى بتر الساق، تصبح معايشتها للأرواح والأساطير ومعاينتها فجائع الحياة أكثر شدة وعرامة.

تعود فاطمة إلى الخباء، يتزوج أبوها مرة ثالثة فلا يلد إلا البنات المشئومات أيضاً، تطارده لعنة المكان والزمان، تحتل الصبية العرجاء حجرة أمها، تضحى ممسوسة مثلها" أزحف بين الروابى الضئيلة فى بسطة الصحراء، تحط الحبارى البيض وتطير، مثل ياسمينة تفترش زهورها وتطير ثم تسقط صريعة تعبها. أزحف أكثر، لا أحد سوى هنهنة بعيدة لا أعرف لها مصدراً ولا أثراً، لا جان ولا إنس، بئر معطلة"!!

وبقدر ما كانت الرواية فى فصولها الأولى واعدة بحياة جديدة تنبثق من قلب الصحراء، بانتقال الفتاة إلى المدينة وتغير وجه الحياة وانتصار الحضارة، آثرت "ميرال الطحاوى " أن تعيدها مهيضة ومسكونة بالعذاب والخبل إلى قوقعتها الأولى الملتفة بين الخباء والبئر، حيث تنوشها سموم الثعابين وتحللها رمال الصحراء. لا أدرى لماذا تختم "ميرال" - الشابة الذكية الطموح روايتها بهذه الحلقة القاتمة المحبطة، هل هى الأمانة فى نقل تجربة الصحراء الولادة الطامرة فى الآن ذاته؟ أم هى الرغبة الملحة فى التباعد الشديد عن شبهة السيرة الذاتية فى القص، فبالرغم من أن فاطمة تكتسب وجودها وصلابة إرادتها، تسقي خبرتها الجمالية والإنسانية واللغوية من مخيلة صاحبتها فهى تحكم عليها بقسوة لا تضاهيها سوى قسوة "حاكمة" الجدة التى لم يتبق منها سوى صندوق بعدة صدفات. تحكم عليها بأن تنتهى إلى دورة كاملة تكرر بها حياة أمها الممسوسة. حتى لا تتماهى من قريب أو بعيد بتجربة الكاتبة الحيوية. ومهما كانت النهاية قاسية فإنها تقول بها أشياء كثيرة أشد تعقيداً وتشابكاً من أن نوجزها فى سطور قليلة؛ تقدم فيها رؤيتها

للسماء عندما تصبح أطناب الخيام المنصوبة للبشر فى عراء الطبيعة، وعندما تعيش الحكايات أبعد من أجسامهم الضامرة الناحلة، وعندما تصبح الأحلام أكثر واقعية من المادى المعاش، ثم تقول الشعر وهو يتفصد من جبين البنات ويسترسل مع شعورهن المدلاة، مما يجعلنا أمام رواية كثيفة وعنيفة، تبتعث بكارة الصحراء وتسفح دمها نزيفاً على رمالها الحمراء المتوقدة، شاهدة على موهبة خلاقة وفريدة، ننتظر منها الكثير من عطايا الإبداع الجميل.

مطارح حط الطير

أرهفت سمعي بانتباه شديد لهذا الصوت الشاب الجرئ، ناصر الحلواني وهو يرتكب مغامرة إبداعية فذة، فى الزمان والمكان، ويتأهب لها بتمعن واقتدار، حيث يرى ـ ومعه كل الحق ـ أن جناح الخيال، المنطلق بحرية أصلب وأقوى، وأبعد مدى فى تحليقه من كل أجنحة الطير المحكومة بالضرورة. وزاد من حفاوتى به، وترقبى بجد شديد لتجربته أنها تقع فى تلك البلاد التى عشقتها بأذنى ـ مع أبناء جيلى ـ قبل أن أكتحل برؤيتها، وهى الأندلس الفردوسية. فلما قدر لى أن أمتزج بهوائها وتحنانها، بصبواتها وصهواتها، بكل فتنتها، أصبحت جزءا لا من كيانى المتخيل فحسب، بل من وجودى المادى ذاته.

قرأ ناصر بشغف مجنون قصة الأندلس فى كتب التاريخ والشعر والفن بحروفها العربية والأعجمية، ثم أخذ يتعامل مع شخوصها كأنهم أهله وعشيرته. انتقل إليهم قبل أن يجلبهم إلى عالمه ورأى أن "الحروف تستثير ما استقر لقرون فى بنية هذا الوجود الإنسانى من قدرة على الإبداع العقلانية وإنشاء فكره الخاص وتأسيس فلسفته كى نستعيد بعض مبادئ حضارة وازنت بعربية راقية وعبقرية واضحة بين قدرة العقل على تجسيد أفكاره ووضعها موضع القبض، وبين قدرة الحس على الارتقاء بعنان خياله إلى مدارك الأفكار ومراتب الوصل الصوفى". مما يعد توطئة جسورا لرواية لا تقل طموحا وشجاعة وعسراً فى الآن ذاته. على اعتبار أن "تحليقا فى مثل هذا الفضاء ليحسدنا عليه الطير"! يبدأ الكاتب فى تشغيل دينامية بلاغية خطيرة وجميلة فى السرد، وهى توليد طاقة اللغة الشعرية فى العبارة لمحاولة تجسيد لحظة الوعى القصوى بالدخول فى رحم التاريخ القديم. ينثر

أشياءه المتراسلة مع عالم "طوق الحمامة" لابن حزم والمخترقة للوجود المعاصر اليوم فى لحظة واحدة يتجاور فيها صهيل فرس يداعب بحافريه زبد مويجات لاهية من العصر الوسيط مع أصداء أنغام الموسيقار "رودريجو" بجيتاره الشهى وأصداء كلمات "لوركا" التى ترن فى القلوب والأسماع اليوم. لا تلبث أن ترتفع هذه اللغة بنا إلى سماوات الفن المعتق القديم حتى نستشعر وقع ارتطامنا بالأرض نتيجة لهبوط مفاجئ فى التخيل. يحدث هذا مرتين : إحداهما عندما يأخذ الكاتب فى نظم أبيات شعرية يطعّم بها ترسُّله كما كان يفعل الأقدمون غالبا فتعرج خطواته وينكسر ميزانه وهو يترنح قائلاً :

يا رند أسباب الوجود عالقة

بوصال نون حلولى برائك

إن كان غارك فى الأجيج زاهرا

فأنا له عين الحصول التائق

إذ لا يستطيع القارئ المشارك وقد استطاب لعبة التحليق وتماهى مع نموذج الطائرة الورقية التى يطلقها الراوى أن يتحمل صدمة عجز الكتابة عن إقامة عمود الوزن والارتفاع فوقه على نثرية اللحظة الراهنة. عندئذ يتراءى له مرة أخرى هذا الملمح الخاطف من ركاكة العنوان وقد كان على وشك نسيانه، وتجاهل افتقاد الضمير العائد فى "مطارح حط الطير" ـ أى عليها ـ باعتبار أن "حط" فعل مهما كان مزدوج الوجه بين الفصحى والعامية فهو بحاجة لرابط يشد وثاقه. يبدو له حينئذ أن هذا التوق ليس خالصا وأن رغبة الوصال لا تحمل فى طياتها قدرة امتلاك النموذج الشعرى والتفجير

العاشق لطاقة اللغة على تحرير التخيل المبدع بمواصفاته الضرورية. ولست أدرى هل من حقى أن أعيد ترتيب الكلمات الشعرية لتصبح :

يا رند أسباب الوجود تعالقت

بوصال نون حلولك التواق

إن كان غارك فى الأزاهر نابتا

فأنا له عين الحصول الراقى

قد تراءى لى أن القضية المطروحة - كسيرة الجناح - ليست مجرد الحرص على إقامة الوزن ولكنها فى جذرها ترتبط بمدى انسجام موقف الاحترام للتراث والولع به مع تخليعه وتفكيك أبنيته الإيقاعية؛ إذ أن لحظة الافتتان بعالمه تتناقض مع عملية تعريضه لهذه الإصابات والرضوض. أما المرة الثانية المفاجئة فتحدث فى الفصل الثانى وهو بعنوان "وحى الراء" أى الحرف الأول من اسم "رند" - المحبوبة التى تحمل أصداء بعيدة من قصيدة "الرندى" الشهيرة فى رثاء الأندلس :

لكل شئ إذا ما تم نقصان ... فلا يغر بطيب العيش إنسان

إذ يعمد الكاتب إلى تضفير نصين أحدهما من قصيدة جميلة لابن زيدون يتحسر فيها على وصاله بولادة معشوقته ويستميت فى الدفاع عن حبها الضائع. والثانى يجد له الكاتب على لسان امرأة "تقعد أمام ركية نار وتكلم نفسها عن سنين عمرها اللى عدّت من غير ضنى حىّ وعن راجلها اللى كانت بتستنّاه على حرف شباكها لاجل تبلّ ريقها بصورته لما يهلّ عليها من أول الزقاق .. الخ" فتأتى هذه الصياغة العامية داخل السرد ذاته، لا فى الحوار، لتقحم نبرة غريبة غير قابلة للتضايف مع التاريخ الأندلسى ولا

التصالح مع لغة ابن زيدون. ومع أننا نعرف أن الأندلس هي الأرض التي عجنت الشعر الفصيح بالخميرة الأعجمية في الموشحات والعناصر العامية في الأزجال إلا أن نثرها دائما كان غير مخلوط على صفحة الورق، وكانت لها عاميتها الخاصة البعيدة عن النموذج السابق، ومع أن الكاتب لا يكرر في روايته هذا الخروج فإن وجود تلك اللهجة يثير توتر القارئ ويخالف أفق توقعه في هذا المشهد دون أن يؤدي أية وظيفة جمالية في تعداد الأصوات الحوارية، لأن الملامح الداخلية لهذه المرأة سرعان ما تضيع في زحام الفصاحة الشكلية للراوي فلا يبقى في ذاكرة النص منها سوى أصداء هذا التناقض المدهش بين المستويات، وتلعثم اللغة الجامعة بينهما. ولو كان الكاتب قادرا على استحضار العامية الأندلسية، ولعل أجمل تجلياتها الفنية تتراءى في أزجال ابن قزمان، لكان بوسعه أن يقدم نموذجا للتشاكل بين اللغة والشخوص قد يصب في المبدأ الحواري ويثري رقعة السرد بشطرنج الكلمات المنوعة والمتصارعة في لعبة الذكاء التعبيري واستراتيجيته الجمالية.

أنوثة اللغة السردية :

هل يمكن لنا أن نقول إن لغة الشعر مثل الأنثى المدللة المفتونة بجمالها المشغولة بمحاسنها، تتقلب الدنيا من حولها وهي غارقة في الوله بالذات والتفنين في إظهار آيات العجب والتيه، لا يعنيها إلا أن نلتفت إليها ونفتتن بها ونرى فيها سر الخلق وروعة البهاء. أما لغة السرد فهي أم رؤوم تحتضن الكون كله وتمنحه من حنانها ورقتها ما يغذيه بلبان المعرفة وينميه بحكمة الحياة. يكمن جمالها الأنثوي الشفاف في أمومتها الخصبة وتضحيتها بذاتها وتفانيها في إرضاع وليدها. من هنا فإن استعارة لغة الشعر للكتابة الروائية تبدو لي دائما بمثابة إجبار حسناء مدللة على أن تقوم مكرهة بدور جليسة

أطفال لا تحبهم، فهى قد تؤدى وظيفة ضرورة لكنها لا يمكن أن تفتح صدرها او تلقم ثديها للطفل مهما بكى وتشنج، ربما تحافظ عليه نظيفا سليما لكنها لن تلوث ثيابها الأنيقة ببقايا طعامه ولن تجهد روحها كى تعلمه حروف اللغة أو صحة النطق بدأب صبور.

تراءت لى هذه الخواطر وأنا أقرأ "مطارح حط الطير" ، فلغتها شعرية فاتنة ، لكنها قليلة الخبرة عاجزة عن استيعاب تفاصيل الحياة على الطريقة السردية ولف أقمطتها بروية وإتقان، لا تكاد تبنى عشا بحكاية كاملة أو تدفئ مطرحا بوصف واقعى لمكان أو زمان. لنتأمله وهو يكتب بأناقة فارهة :

"وفى وجل يدور نون بعينيه فى أرجاء اللوحة.

وفى هدوء يدير جهاز الريكوردر الصغير.

وفى جلال ينساب موتسارت إلى فراغ الليل بترنيمته

وفى المكان، يحل صفاء الموت المخلوق من موسيقى

وفى الخارج، نتولى الخطوات إلى حيث الباب الوحيد .. الخ"

لقد وصف من قبل فى لحظة انهمار الماضى فى الحاضر موقف الراوى، أو نون، أو ناصر ذاته، من لوحة "جيرنيكا" لبيكاسو وهو يمزج بين ماضى الأندلس وحاضر إسبانيا المعاصرة، بين رحلة روايته المبعثرة فى أشتات من ضمير التاريخ وأعماق غيبه، وحركة "نون" فى جوانب منتقاة ومتباعدة من الواقع المعاصر، لكنه - وهذا هو اللافت للنظر - يضع لغته السردية فى تشكيلات بلاغية منظمة - مثل الجار والمجرور المتصدر للسطور السابقة - مفتونة بقوامها وخصرها الضيق كى تنساب على رقعة الزمان وتلملم أطراف الحركة الداخلية والخارجية للراوى وعالمه. يتوزع

اهتمام القارئ بأناقتها؛ أو يهتم بالمدلول ويتعايش معه ويفنى فيه كى يكتسب به خبرة جديدة بالحياة ومعرفة جمالية بكل روائحها وطعومها ومذاق نكهتها الخاصة. على أن اختيار الكاتب لتحفيز أحد الموقفين لا يأتى عفوا ولا اعتباطا، بل يرتبط برؤيته للوجود من ناحية وطريقة تخميره لكتابته من ناحية ثانية.

ويستطيع قارئ "مطارح حط الطير" أن يلمس هذا التوجه الغنائى من غلبة العناصر الشعرية على أصوات الرواية، فهى تكرر فى أكثر من موضع استثمار مقاطع شعرية من "لوركا" - لا من مسرحه الدرامى المحتدم - وإنما من قصائده الغنائية الشابة، تقتطع مثلا من قصيدته الغنائية المعنونة "أغنية خريفية" والتى يقول فى مطلعها :

اليوم أحسّ فى قلبى

وجيب نجوم مبهم

لكن طريقى يضيع

فى روح ضباب معتم

تقتطع المقطعين الأخيرين فى الفصل الخامس من الرواية وتحاول إدماجهما فى سرد مشتت لاستقطار ما فيهما من شعرية رائقة بحيث تصبح عنصرا حيويا فى نسيج الكتابة. لكن المشكلة أن النص يصبح حقيقة مثل "مرقّعة الدراويش" - على حد عبارة العقاد، معقودا بقطع موشاة وثمينة، غير أنها مجدولة بخيوط واهية ومدلاة ، لا تستطيع أن تلمس فيها تكوينا منسجما يبنى فضاء سرديا خاصا به. فالشخوص تتراءى امامنا مثل الأحلام الزرقاء، والأحداث تتقطع كحبات الحزن الجليدى الأبيض التى يتحدث عنها "لوركا" كلما ذابت من فوقها حلاوة الكلام الشعرى. يمكننا أن نقول إن هذا الفصل

مثلا "تنويع" على مقطوعة لوركا، لكنه لا يتقدم ضافرا جدلية متينة تحكم بناء شخصية أو موقف، لا يضع ذلك فى اعتباره، بل غاية هدفه أن يبوح بعشق هائل للشعر ورغبة قاتلة فى مطارحته. ولكى نتأكد من ذلك حسبنا أن نقرأ السطور التى يختتم بها الفصل قائلا :

"عشقى لنون معرفة ، ولذتى فهم ورؤيا، هواى بالعالم وتر ونغمة، حرف وخط، واهتزاز الوتر يشجى، والحرف علم، أقدر بهذا أن أجتاز السور الحائل مثل زمن لا يستعاد. والجسر المنبسط مثل فلك ولا بحر".

ومهما كان الصوت الأنثوى الذى يفترض أنه ينطق بهذه العبارات تحويرا وتدويرا لشخوص سردية مبهمة إلا أنه فى صميمه صوت غنائى مولع بالتقطيع والترجيع، يغيب فى نشوة إيقاع اللغة وملاحظة جسد الكلمات ونتوءاتها البارزة بشهوة فائقة. دون أن يعنى بأن يمثل بخطواته قصة لها زمنها مهما كان متداخلا، وقوامها مهما ترنح فى تأرجحه بين البدايات والنهايات. إنه فى خلاصة الأمر حركة فى فضاء اللغة أكثر منه معرفة بأعماق الوجود وتجلياته الحقيقية.

تجربة فى القراءة :

هذا اللون من الكتابة التى دشنها النقد المتعاطف باعتبارها "عبر نوعية"، وبغض النظر عن طبيعتها الفعلية، سواء غلبت عليها "هرمونات" الشعر فأصبحت ذكرا، أو هيمنت فيها عناصر القص فصارت رواية، أو تأرجحت بينهما فوقفت عند حدود الجنس الثالث المنتشر فى عالم اليوم، تتميز بخاصية جوهرية هى أنها فى إبداعها قبل أن تصبح فى تلقيها عبارة عن "تجربة فى القراءة". فهى لا تستمد نسخها من معاناة الحياة الفعلية ولا أحداثها الراهنة المعاشة أو المتخيلة، بل تمتح من ذاكرة الكلمات وتعب من

سطور الكتب دون أن تعتمد على مرجعية حيوية مكتملة تتيح لها فرصة الانتظام والاتساق. من هنا فإن من السهل عليها أن تخلط بين العصور المختلفة فتضع العصر الوسيط بنماذجه الكبرى فى بؤرة وعى اليوم، أو تنزلق بالأحداث القريبة إلى بطون التاريخ القديم. ومن السهل عليها أن تجمع بين رموز مختلفة من آفاق ثقافية متفاوتة، فهى تضع لوركا فى سلة واحدة مع ابن رشد وسيرفانتس مع أرسطو وتخلق بينهم تعاصرا كتابيا يتم فى مخيلة المبدع ذاته. ومن ثم فإن الطابع الذى يغلب عليها يصبح تشكيليا مكانيا فى الدرجة الأولى، سرعان ما تجد ذاتها وهى تتأمل الكون فى لوحات منفصلة تقف أمام كل منها هنيهة، فمرة تحدق فى سقوط غرناطة ذاهلة عند برودة الأركان ومتأملة لكتلة المفاتيح وزفرة العربى، ومرة أخرى تتوقف عند فتح أمريكا وخطابات كولومبس" إلى الكنيسة، وتدهش مرة ثالثة أمام مجموعة لوحات تشكيلية مرصوصة فى متحف معاصر، ثم لا تلبث فى لحظة وله شعرى أن ترتل :

"أى زمن ألج الآن

الأزل والأبد آن

والآن حضرة الديمومة

وسفر آبد

الأخيلة أم الخيول أمتطى عبر متاهتى

المنصوبة أمامى كتجليات المرايا فى المرايا"

يتعين على القارئ حينئذ أن يخلق الإيقاع الذى يناسبه لضبط سرعة القراءة، يستطيع أن يمر على الكلمات مر السحاب العجول إن صبر على

تشذرها أو تفككها، أو يستلذ باستعادة بعض مقاطعها وتأملها، وهو فى كلتا الحالتين لا يبعد كثيرا عن نبض النص ذاته، فهو مجرد إمكانية لتحفيز فعل القراءة وصناعة تشكيلات دلالية متجانسة منها.

فإذا كان القارئ مثلى مفتونا بالأندلس، حفيّا بكل ما يكتب عنه، أخذ يتمعن فى السطور الأخيرة علّه يعثر على مفتاح الدلالة المراوغة فى النص. ويتابع حركة "رند" النهائية عندما "تهبط إلى الزيتونة، تلقط غصنا يحوى بعض خضرة، وتحلّق ، تعبر أندلسها ، لمحها "بيكاسو" اللاهى على شاطئ التقت عنده الحبيب، فيرسم خطوط جسدها السارى كالوحى على رمل شاطئه. تعبر بحرا، وقدسا يموح الدون المارق عبرها. يقاتل زخرفات النوافد وريح البرتقال السارى من جهة التلال. وتعبر الماء وتصير إلى العاشق فى مقامه، يقبض ريشة لها ألق النجم، ينتظر الحبيبة وبخط فى صفيحته ..

"يا قينة العبّاد فى سامرات الوصل تعالى فالليل طويل" ندرك عند تأمل هذا المقطع المصفّى أن "رند" ليست سوى الحمامة التى طوقها ابن حزم ؛ حمامة العشق الملتحم الصوفىّ فى آن واحد، وأن الأندلس بزمان وصلها، وموسيقى تاريخها وحركة شخوصها لم تكن سوى رسالة سلام ذبحتها سيوف الغزو فى القارة الجديدة بمثل ما هتكتها فى القدس حروب تحمل اسم الصليب. هذه الحمامة الرندية هى التى يلمحها "بيكاسو" فيرسم خطوط جسدها فى رمزه الكبير، وهى التى يهتف لها الراوى / العاشق / الكاتب عندما يخط فى صحيفته نداء محموما إليها كى تهبط على عالمه بأناشيدها ووصالها، لكن الغريب أنه يسميها "قينة" العبّاد، والقينة هى الجارية المغنية، هل يقصد الكاتب وهو ينشد للسلام العاشق أن يقول إنه مازال أسيرا مستعبدا لم يتمتع بالحرية فى ليل التاريخ الطويل؟

مجموعة البيانو الأسود

"بهاء عبد المجيد" مبدع شاب موهوب، يمارس الأدب دراسة وكتابة، فهو إلى جانب عمله الجامعي مدرسا مساعدا للأدب الانجليزى فى كلية التربية، اختار المغامرة الإبداعية فى مجال القصة القصيرة منطلقا له، وهو مجال مثير وعسير فى الآن ذاته، يتطلب خبرة طويلة بالوجود، وقدرة فذة على إعادة تشكيله فى فلذات خاطفة؛ موجزة وكاشفة. كما يتطلب إدراكا عميقا لإيقاع الحياة اليومية ومهارة فى تمثيله وتجسيده دون تكرار ملول. إذ يتعين أن تكون المادة الغالبة عليه لقطات مبتكرة من زوايا متعددة لوقائع متغيرة، تنقل إلينا الإحساس الطازج بمذاق التجربة واكتمالها بالرغم من وجازتها. وكلما استطاع الكاتب أن يتنقل بعفوية بين الداخل المكنون والخارج المنظور، بين الفرد والمجتمع، بين القلب والعقل، وأن يبرز على وجه التحديد تلك النقطة التى ترتطم عندها ثنائيات الحياة فى شرارة متوهجة كان أقرب إلى تحقيق شعرية النص القصصي دون اعتماد على بلاغة اللغة ورصف الكلمات. فشعرية القصة القصيرة هى الطاقة المختزنة فيها عند التفجير. وهى لا تعد صدى باهتا لشاعرية المواقف والأحلام، بل هى أثر لازم لرهافة المنظور وجمال الوضع القصصى المتشكل فى النص.

"البيانو الأسود" كتاب صغير يضم ثلاثا وعشرين قصة من هذا النوع، تتخذ فيه الكتابة أوضاعا عديدة متنوعة. تتجلى للوهلة الأولى فى تعدد الأصوات الراوية؛ بين رجل وامرأة، شاب وكهل، مقيم ومغترب. فهو لا يقتصر على نبرة واحدة، لا يكتفى بحدقة ضيقة. يجرب هذا التنقل النشط بين الأصوات والأنغام مفيدا إلى درجة كبيرة من تقنية الراوى العليم بكل شئ، دون أن يمنعه ذلك من إعطاء الكلمة لضمير المتلكم فى بعض اللحظات بغية

الاقتراب الحميم من الشخصية والتعبير المباشر عن ارتعاشاتها الداخلية. لكن ما يضمن له النجاح فى إضفاء صبغة الاكتمال على العمل ويجعل القصة على حجمها الصغير ذات دلالة عند المتلقى دائما إنما هى طريقة اقتطاع الحدث وقصه من مساحة عريضة وشكل النهاية التى يقف عندها؛ أى عملية التشكيل والتكوير وما توحى به من معان لدى المتلقى على وجه التحديد.

أنواع الحوار ودوائر الحياة :

لا تتسع القصة القصيرة عادة لصفحات طويلة من الحوار أو التعليق المسهب، فالتركيز هو سمتها الغالبة، لكنها تعرض بكلمات سريعة مقتضبة، ومنقولة إلى أسلوب غير مباشر أشكالا عديدة من الحوار. بل ربما تقوم بينها ألوان طريفة من التعارض الذكى تجعل كل قصة سطرا مستقلا فى حوار الحياة الدافقة. ولنأخذ القصة الأولى من المجموعة وهى بعنوان "رفض" فى علاقتها بالقصة الثانية وهى "الفرجة". فالأولى تركز على فتاة ذات سبعة وعشرين عاما، تجلس فى "الميكروباص" وتتذكر خطيبها الذى تركها بعد أن فشل فى تدبير مسكن الزوجية، وتسترجع أول قبلة لها معه، "وكيف أن ثانى مرة ضبطها أخوها وأمرها ألا تفعل ذلك مرة ثانية وإلا سيخبر أباها". ثم لا تلبث أن تشعر فى هذه اللحظة بحرارة غريبة تسرى إلى جسدها من الشاب الملتحى الذى يجلس إلى جوارها فى السيارة "قربت كتفيها من كتفه وتلامست ساقاها بساقيه القويتين، شعرت بتوتره، فتح مصحفه وأخذ يقرأ آيات القرآن. لم تبال، استمرت فى اقترابها منه، لماذا تفعل ذلك. إنها شيطانة؟ إنه يقرأ القرآن ولن يستجيب للغة الجسد هذه. أخذ يتلو "يوسف أعرض عن هذا" لم تبال. رأته ينجذب إليها ويحاورها نفس الحوار الجسدى. أغلق مصحفه وانتبه إلى حديث جسدها. حاول أن يحاورها بطلاقة. شعرت أن يده تطوقها من الخلف. كادت أن تذوب فى اللامنتهى. انتفضت من

مكانها. صرخت بأعلى صوتها : أرجوك أيها السائق أوقف السيارة هنا. أريد أن أنزل. نظر إليها الشاب باستغراب وخجل. بعد أن نزلت لمحت الشاب يفتح مصحفه من جديد ليقرأ فيه".

بهذه النهاية ندرك حجم المفارقة فى العنوان "رفض" وتعقد الموقف النفسي لكل من الشاب الفتاة فى هذه اللحظة المفعمة. وربما كان هذا هو الموضوع المفضل للكاتب : تعقد الرغبات وتناقضها فى نفوس نماذجه. أما القصة الثانية فهى من منظور الرجل هذه المرة. وهى عن شاب خجول، يشترى مجلة مصورة باعتبارها تحتوى كما قال له البائع سرا على "صور مزاج"، يدفع فيها كل ما معه، يوصيه البائع بألا يفتحها إلا فى المنزل خشية أن يكون مراقبا. لكنه عندما يقلب صفحاتها فى هدأة من الطريق لا يجد فيها أى شئ. يغضب من نفسه دون أن يجرؤ على مراجعة البائع، لأنه لا يستطيع الدفاع عن مشروعية مطلبه أمام الشرطة. يكتفى بأن يتفرج على وجوه الناس بفرحة .. مستردا لذته فى الفرجة البريئة المباحة. وكأن هذه القصة الثانية تقيم حوارا مع الأولى حول موضوع واحد، هو الشاغل الحيوى للشباب والطاقة التى يستهلكها من أعمارهم الغضة.

ومع أن القصة القصيرة لا تسمح لحركة الزمن بالدوران حتى يبدو كأن التاريخ يعيد نفسه فإن الكاتب يحاول أحيانا أن يلجأ إلى هذه الصيغة فى تشكيل عمله كما يفعل فى قصة "انتظار"، فهى تبدأ فى لحظة المواجهة بين الشاب وغريمه الذى ضبطه مع زوجته فألقى عليه بماء النار فشوه صدره، ثم تسترجع الحالة التى وجد عليها الشاب نفسه عندما حضر للدراسة فى القاهرة ومعاناته من العوز والحرمان، ثم كيفية تعرفه على المرأة الغاوية من خلال مساعدتها عند بائع الصحف فى اختيار ما تريده وهى فى سيارتها، ثم تطورت العلاقة إلى مساعدتها فى قضاء مآربها عند غيبة زوجها الطبيب

وانتهاء بهذه المواجهة. عندئذ نرى أن الزمن قد تم تطويعه مرتين: أولاهما عبر عملية الاسترجاع لجذور الموقف وبداية العلاقة ونموها فى مسارها العريض، وهذا طبيعى فى القصة القصيرة التى تبدأ عادة عند احتدام الظروف وقبيل النهاية. لكن اللحظة أو اللقطة التى تنتهى عندها القصة تعتبر دورة "تقليدية" إلى درجة كبيرة، فالشاب يعجز عن دفع تكاليف علاج التشوهات ويعود لموقعه بجوار بائع الصحف ينتظر. وبوسعنا أن نتمثل هذا الانتظار الثانى مخالفا فى طبيعته وظروفه للأول، لأن الحياة لا تتناسخ ولا تتشابه بهذا النمط الروتينى.

على أن هناك ملمحا غريبا فى هذه القصة هو العقاب الذى نزل بالشاب فالزوج طبيب ومن العسير أن نتصور لجوءه إلى ماء النار ينتقم ممن سخر بشرفه مثل بقية العوام وأبناء الشوارع. كان من الممكن للكاتب أن يبتكر أسلوبا أكثر تناسبا مع عقلية الطبيب وعلمه، لكنه يكتفى باللمحة الخاطفة ولا يتوقف كثيرا عند الدقائق الصغيرة. كما أنه يشير أحيانا إلى بعض المواقف دون أن يعنى باستكمال جوانبها، وهذا مألوف فى القصة القصيرة، لابد لها أن تغفل أشياء حتى تحقق خاصية التركيز والاقتصاد، فالزوج مثلا التقى بالشاب فى ردهة أحد الفنادق وقال له إن السترة التى يلبسها هى سترته، ولابد أنه قد أخذ فى مراقبة زوجته منذ ذلك الحين، المضمر فى القصة القصيرة يمكن الحدس به واستشفافه من مسيرة الأحداث وفجاءة النتائج، لكن الكاتب يقتصر على خيطٍ واحد ويمسك بطرفه إيثاراً لإبراز اكتمال الدورة وتعاقبها. على أن هذا النوع من القص لا يعتمد أساسا على تتبع حركة الزمن الخارجى، كثيرا ما يكفيه التقاط بعض الهواجس الداخلية والذكريات الحميمة التى تنتمى إلى الزمن الباطنى للشخوص حتى يقيم منها عالمه. المهم هو قدرة هذه اللمحات على نصب خيمة التخيل وإقامة

البناء الموضوعى للقصة. وهو ما تتميز به أعمال هذا الكاتب الشاب. لديه قدرة فذة على خلق هذه الأبنية وحكاية قصص الآخرين ممن نراهم كل يوم ولا نعرف عنهم شيئا. لا يصر مثل كثير من الشباب اليوم على أن يستمد تجربته من هواجسه الشخصية حتى يبدو تجريبيا أو حداثيا، بل يحب أن يرى ويعرف ويتفهم الحياة من حوله. وهذه خاصية القصاص الماهر؛ ينفذ إلى خلايا الوجود الموضوعى ويتتبع كيفية تشكلها ونوع مصيرها. خاصة هذا المصير الذى قد يبدو لنا للوهلة الأولى خاليا من المعنى ونحن نشهده. فى قصة "الحلم الرمادى" مثلا يصور لنا قصة أى عامل أجير يقرفص على رصيف الشارع فى انتظار صاحب عمل يستعين به، عن طريق نموذج بليغ قصصيا لشاب ريفى "لم يرث أرضا ولا مالا، تركه أبوه وفى رقبته حمل ستة أخوات بنات، وكان عليه مسئولية جهازهن وتوفير التزامات الحياة اليومية. ماذا يفعل بمعاش ضئيل يأخذه كإعانة من وزارة الشئون الاجتماعية يسمى معاش السادات. كان فلاحا ماهرا، يضرب بفأسه الأرض فتتحول إلى جنة عدن، لكن قراريطه الخمسة لا تكفى لسد الرمق" بهذه الكلمات اليسيرة نتعرف على النموذج الإنسانى وما أشعل الطموح فى قلبه ثم نكتشف قرب النهاية كيف أنه تعرض لنصب شركات تصدير العمالة للخارج بعد أن باع قراريطه فى مقابل عقد وجواز سفر مزورين، عندئذ يرفض العودة للقرية ويظل ينتظر على الرصيف، ليس المهم هو هذا الانتظار الدائم فى قصص بهاء عبد المجيد، لكن هذه العوالم الحية لمن نراهم كل يوم ولا ندخل دنياهم.

شحن الرموز وإيقاع الكتابة :

تصل المغامرة الإبداعية إلى ذروتها عند بهاء عبد المجيد عندما يقتحم العوالم الغريبة عنه بجسارة فائقة، فقد جرب مرات عديدة أن يستكنه سر الأنثى يتقمص عالمها الداخلى. لكنه لا يلبث أن يتجاوز هذا العالم المنتظم

ليلج دنيا ما وراء العقل فى قصة "المجنونة" حيث يصور الحياة من منظور امرأة "كانت تشعر أن الجنون هو المصير الوحيد لها، وكانت تحاول أن تكبت هذا الإحساس بداخلها" فهى محكوم عليها بالوراثة أن تصير إلى ما آلت إليه عمتها وجدتها. ولكنها بالرغم من ذلك تقترف أكبر عمل عاقل تمارسه امرأة فى حياتها. تنقذ صديقتها من الفضيحة وتضحى بمصاغها كى تضمن لها إجراء عملية قيصرية تتخلص فيها من حمل السفاح مع المحافظة على غشاء البكارة الذى مازال سليما - مفارقات الحياة التى لا تنتهى - "لكنها عندما جنت وأصبحت مجذوبة تدور فى الشوارع وتفترش الأرض ليلا وتغطى الأوساخ وجهها وملابسها وتنام تحت كبارى القاهرة المظلمة، كانت تحلم بالطفل الذى رأته فى غرفة العمليات، يؤنس وحدتها ليلا، يضحك لها ، يبكى لها أحيانا، ويعطيها لحظات من الوجود اللانهائى".

فالذاكرة المثقوبة للعقل المريض تحتفظ بأشيائها الخاصة، لا يتبقى فيها من مشاهد الحياة المنتظمة سوى طلعة طفل مبتسر فى عملية إجهاض سرية وهى تتشبث بأسباب الوجود. فى هذه اللحظة التى تختزل فيها الكائنات إلى حدها الأدنى من الوجهة الإنسانية يستطيع الفنان أن يلتقط ما هو جوهرى وناصع فى الكون ليجعله وحده فى بؤرة الضوء؛ الشرط الإنسانى بكل عرامته وصدقه. ومع أن القصة لا تتجاوز فى حجمها صفحتين ونصف، شأن بقية قصص المجموعة، فإنها تضع القارئ فى حضرة هذا الشرط الإنسانى بعد أن تصحبه فى عمليات انهمار فكرى وعاطفى لمسيرة امرأة تبقى لها مأثرتها الرفيعة لتؤنس وحدتها الفاجعة. ولأن بنية القصة القصيرة الكلية مختزلة وموجزة، فهى تفرض على عملية التشكيل اللغوى سرعة الإيقاع كى تكون الجمل بدورها على نفس الشاكلة، لا مجال للإطناب والاسترسال، كل شئ بقدر تحكمه حركية طاغية فى الانتقال السريع من الداخل للخارج

والابتعاد عن التأمل الطويل لنقطة واحدة. من هنا نرى الجمل منتظمة فى أنساق متتابعة ومتخالفة فى أنماطها الاسمية والفعلية، مثلا فى قصة "السفر" يلتقى الراوى - وهو نادرا ما يعبر عن صوت الكاتب - مع رجل تعرف عليه من قبل واجتهد فى تذكره، فيحكى كل منهما بإيجاز متلاحق حكايته:

"- وأنت ، ماذا فعلت فى دنياك ؟ قالها لكى يقطع صمتى الشارد.

- تخرجت فى الجامعة، والآن أعمل مراسلا صحفيا، وسأُسافر لأحصل على دكتوراه فى الصحافة.

- العمل كصفحى سيتيح لك السفر لدول عديدة. ثم استرسل فى حديثه قائلا : كنت مديرا مسئولا، جلست بين كبار القوم، وها أنا أجوب شوارع القاهرة ليلا لأذهب مرهقا إلى منزلى فأنام.

- متزوج

- ولى ولد

- وزوجتك ، أتساعدك ؟

- مسكينة، هى تحاول جاهدة ، ولكنى أظلمها معى كثيرا"

باستثناء اللمحة التى تقرب هذا الأسلوب من طريقة الكتابة بالانجليزية فى تأخير فعل القول لما بعد الجملة نجد لغة الحوار برقية بدون أية زوائد تحذف بعض الأخبار المفهومة وتضيف معلومات جديدة وتحافظ على سرعة الإيقاع. وإذا كانت وظيفة اللغة الأساسية هى التوصيل، فإن اكتسابها للحيوية مرهون بتحقيقها لهذه الوظيفة، مادام المعنى ينقدح لدى المستمع فلا داعى لاستكمال الأجزاء. بل إن الجمل المنقوصة تصبح حينئذ هى الصيغ العفوية الكافية. وقد ينطبق هذا على عنوان القصص ذاتها عندما يتكون من كلمة

واحدة دون أوصاف أو أخبار. القصة السابقة مثلا تحمل عنوان "السفر" وما بعدها "الرحمة" وتكتسب هذه الكلمات قدرة دلالية عندما تختزل العوالم الصغيرة التى تستثيرها فتشحن بطاقة رمزية هائلة.

ولا نكاد نمضى فى قراءة بقية أعمال المجموعة حتى تأخذ إيقاعات القص القصير فى الانتظام والاتساق عبر التخالف حينا؛ من ارتفاع وانخفاض وتنوع، وعبر التوافق المنسجم حينا آخر بين بعض الأعمال، مما يتيح للمتلقى فرصة المشاركة فى تشكيل النسيج الدلالى لها. مثلا نجد قصتين جميلتين، إحداهما بعنوان: "سحابة صيف" والأخرى "المولود الخامس" تمسان منطقة غير مطروقة، مشاعر الأخوّة ولبنها الأبيض الدافئ. من منظور المتكلم الراوى دائما. فتحكى أولاهما قصة الأخ الذى كان "ابن موت" وذهب بالفعل، تسرد تفاصيل المعايشات اليومية ودفق الحنان والصراع الودود الذى يغلفها، فتتحسس بمهارة فائقة تلك اللحظات التى تشحن عمر الإنسان وتعمر قلبه تجاه أخيه، ترصدها من منظور التنافس اليومى البرئ، مع لفتات ذكية فى نقد الذات والاعتراف بالأنانية، كما ترصدها من منظور الأم التى تؤثره وكأنها تستشعر قرب فقده، وبعيون الأب كذلك، وتنتهى بهذا النداء الضارع المستحيل من الراوى :

"ارجع ولا تتركنى فى هذا العالم الصامت الموحش، فبدونك وبدون طهارتك أنا لا شئ .. لا شئ.." حيث يتجلى افتقاد الروح للقرين وشوقها الجامح للسند الحقيقى، وتأتى القصة الثانية لتكمل هذا الإيقاع العائلى الحنون، فالتهديد ينوش الأخت الكبرى بعد أن أحست بتكور ورم فى أحد ثدييها دون أن تعرف مداه إلا قرب النهاية. أما مساحة السرد كلها فتتكون من هذا الحوار الرشيق الأليف بين الأخ وأخته، عن أولادها، زوجها، متاعبها، مستحضرا كيف أنه عرف العالم من خلال عينيها وبلغ إدراكه عبر رؤيتها،

فهى التى علمته الحب عندما رآها تضرع إلى أبويها كى يوافقا على ارتباطها العاشق بابن عمتها، يستحضر الراوى مذاق لحظات النمو المشترك والتفاهم السرى والتواطؤ الجميل بين الأخوة. وعندما يخبره الطبيب بأن الألم المتكور ليس إلا نتيجة لتجمد اللبن فى الثدى تكاد ترد له روحه. ومع أنهما قصتان منفصلتان ليست بينهما رابطة منظورة إلا أن القارئ بدوره يتنفس الصعداء وهو يرقب نجاة الأخت بعد موت الأخ فى القصة الأولى، بحيث يلعب التوالى فى المجموعة القصصية دورا بارزا فى تضفير العوالم الصغيرة عند التلقى، وتفجير ما تبعثه من طاقات الحب الدافئ.

على أن هذا الذى جربه الكاتب فى قصة واحدة؛ بالالتفاف حول الموقف ذاته من زوايا متعددة يجربه مرة أخرى، وبحذق فنى بالغ فى القصص الأخيرة من المجموعة والتى يطلق عليها "ثلاثية دينا" وهى قصص مركزة ساخنة، لا يتجاوز حجم كل منها صفحة ونصف، لكنها تقدم عالما صغيرا مكوّرا عن نموذج إنسانى حىّ فى مشهد نابض ووجود مكتمل. الأولى بعنوان "قريبا" وتحكى - على لسان المتكلم دائما - ولعه بالفتاة الأسطورية "نظرتها العميقة الشاردة، ابتسامتها المليئة بالسخرية تجاه الكون وملابسها الأنيقة وشعرها المسترسل على كتفيها كأنها أميرة الأساطير "وكيف أنه يتمكن فى النهاية من الفوز بلقائها والافتراق عنها على وعد اللقاء. وتمضى القصة الثانية لتحكى شيئا آخر لا يبدو فى الظاهر أن له أدنى علاقة بما سبق، وهى بعنوان "رجولة مزيفة" تسرد فيها الراوية قصة مولدها لأب مزواج يطلق أمها وهي في الشهر الثالث من الحمل بها. والأخيرة بعنوان "امرأتان" يروي فيها إصرار الأم على أن تجنبها مرارة تكرار التجربة المحبطة، ومع ذلك عندما تكبر الفتاة لابد لها من أن تختار، وتقع في الخطأ ذاته.

وربما ينجح القارئ المتأمل في ربط هذه الضمائر حتى تتشكل منها ثلاثية كما يشير عنوان القصص، لكن الكاتب لا يكرر اسم "دينا" ولا يصرح بهذا الربط، يترك الخيار للقارئ أيضا. وهنا نلاحظ شيئا بالغ الأهمية فى هذا المجال؛ النموذج أو "الباترون" الذى يقص عليه بهاء عبد المجيد حكاياته هنا مجهز للقصص القصيرة، لا يقترب من النموذج الروائى المتصل ولا يحاول الالتباس به. إنه مخلص لمتقضيات وشروط القصة القصيرة وقادر على تحقيقها بدرجة عالية من الشعرية والإتقان. ترى هل يمتلك هذا الشاب الطموح الواعد جسارة تجريب بقية "الباترونات" السردية وتوظيفها بمثل هذه المهارة؟

أدبية رأفت الهجان

لم يعبر عمل فنى محدث عن جيشان المشاعر الوطنية والقومية مثلما عبر "رأفت الهجان" فى جملته و"ليالى الحلمية" فى بعض أجزائه ومثلما يتم الآن نسبياً مع "ناصر ٥٦"، ومعنى هذا أن أعمال صالح مرسى وأسامة أنور عكاشة ومحفوظ عبد الرحمن ينبغى أن تؤخذ بجدية بالغة باعتبارها وثائق إبداعية رفعية المستوى عن مرحلة تاريخية استشعر فيها الإنسان المصرى كينونته الوطنية ودوره العربى بحس تاريخى. يربط بين التطورات اليومية للحياة والمصير القومى للشعوب كى تحتل مواقعها على خارطة الواقع العالمى. والقاسم المشترك الآخر بين هذه الأعمال هو الوسيط التقنى الذى يحملها إلى المتلقين، لم يعرفها الناس كتابة فى قصة أو سيناريو، بل شاهدوها على الشاشات الفضية؛ شاهدوها جماعة مثل الصلاة، وخرجوا منها مفعمين بحمياً الوجد الوطنى وهى تجتاح أعماق الروح، وامتزجت فيها براعة الكتابة وذكاء الحوار بمهارة التصوير وإتقان الأداء وهندسة الإيقاع التى يمسك بها المخرج وهو يدير العناصر كى تشف عن دلالتها الشعرية البليغة. وقصور "النقد المنهجى" المنظم حتى الآن فى الاقتراب منها مصدره الأول احترام هذه القداسة الشعبية المكرسة وافتقاد الأدوات المعرفية الكافية لاختبارها نقديا وشيوع عدد من المقولات الصحفية المتسرعة فى الحكم الانطباعى عليها.

ولكى لا يكون الكلام عاما وسطحيا سأحاول أن أخضع بإيجاز رواية "رأفت الهجان" لقراءة نقدية تستجلى أدبيتها وتستكشف دخولها المكين فى نطاق الرواية التاريخية الواقعية، وتبرز ما تكتسبه من هذا الجنس الذى

تنتمي إليه وهو "الجاسوسية" وما لا تفقده من الخواص الجمالية بهذا الانتماء الذى باعد فى وهم بعض الناس بينها وبين الأدب.

طردية الموت :

تمثل بداية العمل الفنى نقطة ارتكازه الجوهرية باعتباره أولى عتباته، كما تحدد نهايته إطار بنيته الدلالية الشاملة. فإذا ما أقدم الكاتب على إدماج الحدين فى لحظة واحدة فإنه يكون قد قرر منذ اللحظة الأولى نوع النص الذى يقدمه والخواص الفنية المهيمنة عليه. فإذا تذكرنا أن أدب الجاسوسية يمثل صراعا مع الخطر المتربص فى مجموعة من الأحداث اللاهبة المسنونة التى تقف دائما على حافته فإن المغامرة باستهلاله بلحظة موت البطل أو وصول خبرها تعد مجازفه كبيرة لا يقترفها سوى من يعتزم ملء النص بالمادة الإنسانية واللحظات المعاد تخليقها بكفاءة عالية، بحيث يصبح سؤال، ماذا حدث لحياة البطل غير ذى أهمية، خاصة وأنه يحدد التاريخ الذى حدثت فيه الوفاة، فإذا ما التزم بذكر التواريخ الوطنية بعد ذلك كان علم القارئ المسبق بموعد الوفاة هو الذى ينزع فتيل التشويق المباشر من الرواية ويقلل من اعتمادها على الإثارة اللاهفة والترقب المتوتر، ومعنى هذا أن الكاتب باختياره لهذه البداية التى أصبحت طبيعية جدا فى فنون الصورة فى السينما والتليفزيون يخرج على مقتضيات أدب الجاسوسية ويخرق أبرز قوانينه فى الحفاظ على سرية وإبهام المصير ويعتمد على تصاعد التشويق فى لعبة الحياة والموت، إنه يراهن على عناصر أخرى فى عمله الإبداعى يتعين عليه أن يشحذها بالحس التاريخى والدلالة الإنسانية.

لكن اللافت هنا هو هذا الطابع الحركى البارز لمشاهد الافتتاح، واعتمادها على سرعة الإيقاع فى الدرجة الأولى، فمشهد عزيز ضابط

المخابرات المصرى - لاحظ استثارته المقصودة لاسم عزيز المصرى - وهو يتولى الصلاة على جثمان الفقيد فى منزله بألمانيا بتدبير محكم حتى لا يحرم من وداعه وتكريمه طبقاً للطقوس الدينية الغالية على وجدان كل مسلم، هذا المشهد يمثل بجسارته وتشكيليته وخرقه للمألوف المنطلق الحقيقى فى بث روح المخاطرة وجنى ثمارها من اللذة الجمالية عند المشاهد، هو الذى يشدنا إلى العمل بما يعد به من إمكانات مفعمة بالعزف على الأوتار الوطنية والدينية والإنسانية. وهو الذى يتبلور فى مخيلة المبدع - مهما كان مصدره الحقيقى - ليحدد بؤرة النص وطبيعة لغته الفنية، وهي الكلمات الموظفة لصناعة الصورة، باعتبارها مركز الثقل في المخيلة البصرية.

ولعل الجدلية التي تفرض نفسها على قارئ ومشاهد هذا العمل منذ اللحظة الأولى هي العلاقة بين الوثيقة السرية والحرية التخييلية وهي علاقة بالغة الرهافة والتوتر، لأن أحدا من القراء والمشاهدين لم يطلع على الوثيقة ولم يقس مسافات الاختلاف، ولم يختبر مستويات اللحم والدم والشرايين التى ابتدعها الكاتب ليحيل مجموعة الأوراق المتناثرة إلى حيوات كاملة تنبض بروح الشخص وطابع العصر كله. وقد حاول المؤلف أن يوهمنا فى المقدمة بعظمة إنتاجه فسلك لذلك سبيلا معكوسا، أشاد بالمصادر التى اعتمد عليها وتغنى بها إذ يقول فى المقدمة" وإذا كانت قصص التجسس فى العالم كله إذا ما خرجت إلى النور لا تخرج بنصها كما حدثت، لأن هذا يبدو من وجهة النظر الفنية مستحيلا، وهو أيضا يبدو من وجهة النظر الأمنية من رابع المستحيلات ... وإذا كان الخلق الفنى نوعا من أنواع السرية المفروضة والضرورية، فهو أيضا نوع من تجميل تلك الجهامة المروعة التى تحيط عادة بالعمل السرى .. إذا كان الأمر كذلك فإنه لابد لهذا الخلق الفنى الوافد الجديد أن يمتزج بالواقع المتاح للكاتب امتزاجا كيماويا -

إن صح التعبير - يستحيل بعده على القارئ أن يفرق بين الواقع والخيال أقول : إذا كان الأمر كذلك فإنى أتساءل قبل أن أخط كلمة واحدة فى هذا العمل : هل يستطيع الخيال أن يرتفع إلى مستوى الحقيقة؟" فنجدنا حيال خيال منبهر بالواقع الذى يتحداه ليعيد خلقه طبقا لشروط فنية محددة لا تقتصر مطلقا على التجميل والحفاظ على السرية، وإنما تحاول أن تبعث عوالم كاملة منطفئة وتصب عليها الأضواء لتصورها فى لحظاتها المتقلبة وروحها المتوهج. ولقد قامت رواية "رأفت الهجان" بأكبر عملية لرد اعتبار جهاز المخابرات المصرية واضفاء صفة الوطنية والجدارة التاريخية عليه بعد أن أذاق الشعب خلال العقود الماضية مرارة الإذلال بما ارتكبه من حماقات أهدرت كرامة الناس وزرعت الجبن فى نفوسهم. لقد أعادت الرواية شرف العمل السرى عندما يخلص إلى المواجهة الذكية للعدو والخدمة المتفانية للأمن الوطنى والقومى فلا يصبح مجرد جهاز شيطانى لتمكين الحكام من رقاب المساكين فى بلادهم، يتحول إلى أداة لحماية الحرية الوطنية بدل أن يصبح أفدح وسيلة لانتهاكها.

الرحيق الوطنى :

عندما نقول عن رواية إنها ذات طابع تاريخى فذلك لأنها تحمل بصمات الوعى بالزمن الذى تدور أحداثها خلاله وتعتمد وثائقه كى تقدم رحيقها فى مجموعة من الإشارات الذكية التى تعيد تجسيد روح العصر وتصنع مذاقه المميز. لكن عندما توصف بأنها وطنية أو قومية فإن ذلك يعنى شيئا آخر غير الزمن، يعنى أنها تركز وتكثف لحظات الاحتدام والجيشان فى علاقة الجماعة بالقوى المضادة لأحلامهم والمناهضة لجهدهم الخلاق فى تكوين شخصيتهم وصناعة مبادراتهم. وربما كانت فترة مقاومة

المحتل الأجنبى هى التى يتجلى فيها هذا الحس القومى بامتياز. لكنه يتحول إلى عذو تاريخى دائم عندما يستوطن أرض الأشقاء ويذلهم ويهدد دائما سلامة جيرانهم. من هنا فإن الروايات التى تتخذ بؤرتها فى الحروب العربية الإسرائيلية الساخنة والباردة وما بينهما لابد أن تكتسب الطابع المزدوج لما هو وطنى وقومى معا. ويعزز هذا الطابع الدامغ ما ينفثه الكاتب من إشارات تبرز هذا المنظور فمنذ البداية يتضح أن ممثلى هذا الجهاز الخطير للتخابر يمكن لهم أن يجمعوا بين النقائض، يمكن لهم أن يكونوا نماذج فائقة للبطولة والفداء الوطنى عندما ينصب عملهم على خدمة أهداف شعوبهم النبيلة، كما يمكن لهم أن يقعوا فى حضيض المهانة عندما يصبحون أداة لتسلط النظم على المواطنين وقهرهم. من هنا فإن صالح مرسى عندما يقدم ضباط الجهاز باعتبارهم ممثلين للشعب المصرى فى ترحيبهم بزيارة "هيلين سمحون" يبث هذا الشعور العميق بالدور الوطنى للجهاز وهو يقدم أنضر بطولاته، وهو يصدر عن رغبة عميقة فى التعبير عن الشعور الجماعى عندما يجعل الضيفة تقول للفتاة التى تصاحبها تعليقا على فيلم سينمائى ـ للمؤلف ذاته ـ "إنكم تحبون بلادكم إلى حد العذاب" فترد عليها الفتاة: لأنها تعذبنا فى حبها كثيرا" وما يستشعره القارئ حينئذ هو أن فورة الحماس لتجسيد وطنية هذا الجهاز قد افتقدت كثيراً الحس النقدى المؤرق لنا تاريخيا، إذ لم يكن دائما أفراد الجهاز بهذا القدر من التجرد عن الهوى والتزام الوطنية، وكان من الضرورى أن ينعكس ذلك بطريقة ما كى تصبح الصورة أكثر مصداقية.

وإذا كان النقد الأدبى لم يحدد لنا بالوضوح الكافى طبيعة بنية الزمن فى روايات الجاسوسية، لكن بوسعنا أن نتصورها أقرب إلى الاستواء عندما نتقدم فى اتجاه واحد دون أن تعير التفاتا كبيرا للماضى أو تهتم بالذكريات،

بل تستغرق فى حبكة المواقف المعقدة المصائر المصنوعة بإحكام وكيفية التخلص منها. وهذا على عكس ما يحدث فى "رأفت الهجان" إذ سرعان ما ندرك أننا حيال بنية زمنية مركبة تعرف كيف تنظم الأحداث فى مستويات متوازية، وكيف تستغل بعث الذكريات بمهارة فائقة. تفعل ذلك فى المطلع الاستراتيجى كما أسلفنا، وفى دفع هيلين - نموذج المتلقى الأول - إلى تذكر طفولتها يوم رفعت قريتها الألمانية الراية البيضاء لجيوش الحلفاء، مما لا يمكن أن يكون قد ورد له ذكر فى ملفات المخابرات، كما تفعل هذا خلال جلستها فى شرفة الفيلا التى تقيم بها فى زياراتها للقاهرة عندما تتذكر اللقاء الأول لها مع ديفيد وكيف تزوجته، وتفعل هذا أخيرا مع السيد عزيز الجبالى الذى يحكى لها قصة رأفت فى مستويات زمنية عديدة، هذا التركيب المكثف للزمن يعطى للرواية قواما أدبيا بارزا يجعلها تتجاوز ما هو متداول فى عالم قصص الجاسوسية المثير والفقير فى دلالته الإنسانية.

وإذا كان من المشهور عن روايات الجاسوسية أيضا أنها تتسم بنسبة عالية من الدقة الموضوعية والحياد الشديد والبرودة النموذجية فى التعامل مع المواقف والشخصيات فإن هذا ما كان يتفاداه دائما صالح مرسى وهو يهتم بأصول التخطيط ويشير إلى علم الجاسوسية وقواعده الذهبية، لكنه ينفث دائما فى عمله حرارة خاصة مصدرها اليقين الراسخ بأنه عمل فدائى بشروط جديدة ومواصفات خاصة، فعندما يتم إعلام رأفت مثلا بتجنيده للعمل بوضوح بعد تاريخه فى التشرد والعذاب يعلق الراوى على هذا الموقف الذى هتف فيه رأفت "رقبتى سدادة" قائلا : "كان الفتى شامخا لدرجة أعجزت محسن فيما بعد عن التعبير عما كان يراه، .. كان وهو عائد إلى بيته - فى تلك الليلة المشهودة يفكر فى هذا الفتى الذى لم يجد من أهله ووطنه إلا

الأذى، ورغم هذا فما أن سمع أنهم في حاجة إليه حتى وضع رأسه على كفه.. ياالهذا الوطن الذي ينتمي إليه".

هذه الشحنات الوطنية المفعمة بالعاطفية المتفجرة فى المواقف بعد أن كانت مختزنة فى صدور الرجال.بشدة تحيل الأدب البارد المعقم بمناخ غرف العمليات الجراحية والقتل بدون عواطف والوصول إلى الهدف على أشلاء من الجثث كما نرى فى أعمال الجاسوسية الكلاسيكية إلى لون آخر من الأدب ذى البعد الإنسانى الرفيع، فحماية الوطن غير الارتزاق وتحمل العذاب فى سبيل الأهل لا شك فى نبله، ودرجة الوعى العالية بأن هذا الهدف هو الثمن الحقيقي الذى تهون فيه الأموال والأرواح يجعل العمل الفنى مشحونا بالتوتر الخلاق المرتبط بمنظومة القيم الإنسانية فى أشد حالاتها رهافة وجمالا.

الراوى الخلاق :

لعل أهم نقاط التماس بين هذا العمل الإبداعى والواقع التاريخى الموثق هى الراوى، فعزيز الجبالى الذى يحكى لهيلين عن قصة زوجها يبنى أسطورته عبر مجموعة من الجلسات فى مقر المخابرات المصرية هو نفسه مدير العملية الثانى الذى أفضى للمؤلف فى جلسات مناظرة بأهم تفاصيلها. لكنه فى الرواية يكتسب طاقة خلاقة قادرة على التخيل الخصب وصناعة النسيج الداخلى للرواية بجسدها اللغوى وتعبيراتها الفنية ومواصفاتها التقنية الموزعة على فصول ولحظات مشوقة ومثيرة. كما يمتلك قدرة فائقة ـ عبر الكتابة ـ على التحليل السياسى والنفسي والتعليق على ما يجرى، ينفذ ببصيرته إلى ضمائر الشخوص وخواطرهم، ويدير المواقف لتكتسب أعلى نسبة من المعقولية والمنطق. هو الراوى المحيط بكل شئ علماً، وإن كان

يحاول من حين لآخر تبرير معلوماته أو كشف مصدرها مستعينا في ذلك بترك بعض الثغرات المعتمة بحجة أنه ليست لديه بيانات عنها لكنه ليس مجرد راو للوقائع المصرية عن كيفية تدريب البطل وإعادة تدريبه وممارسته لعمله وحصوله على معلوماته وإرسالها، لكنها تتجاوز ذلك لتصف أدق المشاعر الفردية والجماعية وكيفية تشكلها في لحظات فائقة، فهو راو قدير على صنع المتخيل وابتداعه بقدر ما هو دقيق في تسجيل الوقائع وصياغة السبيكة الروائية المحكمة منها، إنه صوت الكاتب المبدع في الرصد والتحليل، والمبدع فيما هو أعقد من ذلك وهو التعبير.

وإذا كانت الرواية التاريخية الوطنية كما أشرنا تعتمد على استثارة مجموعة من العلاقات الدالة فإن نجاحها يتمثل في قدرتها على تمثيل الوعي الحيّ بمنظومة القيم المعنوية المحركة للشخوص والأحداث، ورأفت الهجان لا تفعل ذلك من منظور إنساني رحب يلتقط الخواص المميزة للأوطان ويكثف دلالتها الرمزية ويجعلها نموذجية في التعبير عن هذا النوع من المشاعر النبيلة. مثلا في إحدى جلسات العمل يأخذ المدرب في تشغيل آلية الانتماء للوطن والحنين إليه لدفع البطل لمزيد من التضحية والتفاني، يبدأ في تذكيره بأقرب الناس وأحبهم إليه، ثم يقدم له - وهذه هي الإشارة البارعة - فنجانا من القهوة من البن المحوّج ذي النكهة النفاذة الذي لا يستطيع تذوقه سوى العربي الشرقي الأصيل، فيصبح عبق القهوة هو المعادل الحسيّ لأريج الوطن، وتفعل الإشارة فعلها لدى الشخصية بمقدار ما تؤدي وظيفتها لدى القارئ وتكتسب الرواية عطر الأحباب كما كان يقول "يحيى حقي". لكنها قد تسرف في دغدغة الشعور الوطني بشكل فج أحيانا مثل إشاراتها لأسلوب "الفهلوة" و"خفة الدم" كمميزات للإنسان المصري، هنا نجد الرواية تقع في قدر من الإسراف العاطفي الذي يضمن لها تأثيرا تليفزيونيا وجماهيرياً شديداً لكنه

يبعد بها قليلا عن مرتبة الأعمال الفنية الكبرى التى تمثل مرحلة حقيقة فى الوعى التاريخى وتكوّن الضمير القومى، ولو ارتفعت نسبة الحس النقدى قليلا في هذا العمل لأصبح من كبريات الأعمال الروائية التى تسجل ذبذبة الشعور الوطنى وترصد كيفية تجليه فى العقود الأخيرة.

عاشقة الوطن

تقدم لنا سيرة لطيفة الزيات ومسيرتها الإبداعية والفكرية نموذجا رائقا وشائقا لما كان يطلق عليه فى المصطلح اليسارى "المثقف العضوى"، خاصة عندما تستغرقه صورة مركزية لذاته وهى تذوب عشقا وحرارة فى الجماعة، أو "الـ نحن" على حد تعبير الدكتورة لطيفة، فيتبلور فى وعيه يقين كاشف وفاجع بأنه لا يمكن أن يتحقق على المستوى الشخصى كإنسان، ولا الفكرى كمثقف إلا بقدر ما يعبر عن ضمير الجماعة ويخلص فى التماهى معها. ولقد يمعن فى هذا السبيل، كما فعلت الدكتورة لطيفة، إلى درجة أنها اقتطعت من عمرها أنضر سنوات الشباب، إبان زواجها الثانى من الدكتور رشاد رشدى ورمتها للنسيان والنكران، لأنها تنحرف عن هذا المسار الأيديولجى الحاد وتستجيب لحقها كأنثى فى السعادة الفردية، مما يعكر فى تقديرها هذا الصفاء المثالى للصورة التى "تبنيها وتعيش من أجلها، ولئن كانت مرحلة ما قبل الثورة قد أمدتها بمعين لا ينضب من مشاهد النضال الوطنى الذى تفجرت طاقاتها الخلاقة فى القيادة والكتابة عبر توظيفه فإن المراحل التالية لم تتح لها فرصة الإستمرار فى هذا التوجه الاستراتيجى إلا عندما استشعرت الخطر الداهم على الوطن فى تحولات السبعينيات ، فعادت لتقود كتيبة نبيلة المسعى وعالية الصوت من الرجال والنساء للدفاع عن الثقافة القومية بعد أن اتسعت رقعة الوطن وانحسر دور المثقفين فى تشكيل مصيره وتحديد صورة مستقبله.

منابع الكتابة :

ولقد يبدو مثيرا للدهشة أن يكون المنبع الثرّى الأول ـ أو البئر الأولى على حد تعبير جبرا إبراهيم جبرا ـ لإبداع لطيفة الزيات هو نفس المنبع

الذى أمد سهير القلماوى - الرائدة الغائبة - بقدراتها المتفجرة فى الحكى المكتوب، وهو حكايات جدتها التى لم تلبث أن امتزجت بثقافتها الأدبية ونماذجها العديدة حتى تحولت من مجرد "حواديت" إلى قصص فنى رفيع، يرتفع صوت المرأة الفاتن ليكشف الغطاء عن أسرار الحياة والمجتمع مما لا يدركه مدى الرؤية عند الرجال، على أن حدة الدكتورة لطيفة كانت مهيأة لأن تمارس القص الملحمى المحايد الذى ستقوم حفيدتها بدراسته فيما بعد فتعيد تمثل مشهدها وتفسيره قائلة : كانت جدتى تحكى حكايتها عن البيت القديم وهو فى أوجه وهو فى انهياره، عن زوجها وهو يعمل وهو يسامر فى المندرة. عن بنتها وهى تلبس طرحة الزفاف وهى تطوى فى الكفن يوم أطلقت وليدتها الأولى صرختها الأولى. عن مراكب جدى وهى تقلع خافقة الشراع وهى تتحطم على كثبان الرمال فى الميناء. وعن عودة جدى وعمى مكلومين بعد أن أنقذوا آخر ما يمكن إنقاذه بنفس الحيدة التى يطلبها المسرحى الألمانى بريخت من ممثليه على خشبة المسرح، كان بريخت يقول لزوجته وممثلته الأولى التى أرخى عليها الستار يوما لأنها اندمجت فى التمثيل : لا تنفعلى ولا تتمثلى نفسك البطلة، تصورى أنك تجلسين وإحدى صديقاتك للسمر، وأنك تعاودين التقاط السيجارة التى نحيتها جانبا بعد أن حكيت للصديقة حكاية حدثت لامرأة أخرى. ولم تكن جدتى فى حاجة لأية إرشادات مسرحية، فلم تكن تمارس أى نوع من الانفعال، كانت تعاود التقاط القميص الذى ترتقه بعد أن تحكى حكاية تبدو وكأنها لم تحدث لها هى بل لامرأة أخرى".

ومن الطريف أن نلاحظ أن هذا المنبع ذاته هو الذى أمد مخيلة "جارثيا ماركيث" بأعجب رواياته الأسطورية، فهو دائما يتكئ عليه ويستقى منه كى يستحضر العالم الذى مازال كامنا وراء الواقع المرئى يغلب عليه ويكسر

قوانينه ويبث فيه نسغ الشعرية الدافقة. لكن إحدى الفواصل المائزة بين قص لطيفة الزيات المتقطع اللماح واستغراقات "ماركيث" المطولة المنسوجة على نول مركب عملاق، هو هذا المزج الذى تتعمده الدكتورة لطيفة بين عينى الطفلة وعقل الأستاذة الدارسة، فهى لا تترك للعين الأولى فرصة أن تسرح فى الكون دون كبح أو تثقيف، فتقطع عليها بذلك نشوة الإبحار فى أسطورة الماضى وتحريك الواقع على مياهها الرجراجة. ولئن زودتنا الدكتورة لطيفة عبر أوراقها الشخصية المنشورة وأعمالها القصصية بعشرات الأمثلة عن أبرز اللحظات الفائقة التى صبغت حياتها وحددت طابع مزاجها الإبداعى المثالى فإن بعض اللفتات المبكرة التى أخضعتها للاستبطان والاستبصار العميقين تشع دلالة طاغية على بقية المنابع التكوينية فى حياتها. من ذلك ما تحكيه عن طفولتها الأولى وتجربتها الطريفة أمام الشاعر عبد المعطى الهمشرى، وكان شابا وسيما يسكن فى حجرة السطوح فى المنزل الذى تقطن فيه أسرتها فى المنصورة وهى فى السابعة من عمرها، حيث تتربع أمامه معقودة الذراعين هو "على مقعده المشمشى فى الحجرة، أو على مقعده القش تحت خميلة الياسمين فى السطح يجلس، ببنطلونه الرمادى الفاتح وبالبليزر الكحلى ذى الأزرار الذهبية يمد ساقيه الطويلتين يقرأ كتابا أو يخط كلمات فى دفتره أو يشرد مفكرا. وفى كل مرة يخرج عن عالمه الداخلى ليرانى يفاجئه وجودى وقد نسيه تماما، وتتعرف على عيناه فى لون العسل الرائق فى حرج وكأنما يرانى للمرة الأولى .. ولم أكن أتأمل رجلا جميلا ولا حتى إنسانا جميلا، كنت أتأمل الجمال فى إطلاقه والكمال فى إطلاقه. وفى لحظة فريدة يتناهى فيها التأمل إلى ضياعى، إلى فنائى، إلى موتى أصل إلى التوحد مع الجمال على إطلاقه وأتحرر من أسر الجسد ونسبية الزمان والمكان". ثم كيف أيقظ فيها زوجها الثانى الأنثى المحرومة من لذة الجسد "فانتقلت من

النقيض إلى النقيض، والأنثى عارمة تنتقم لطول حرمانها لكى تتصالح الأضداد ويخرج إلى الوجود الإنسانى المتكامل الذى يعيش بكل ملكاته كفرد شديد التفرد بمقدار ماهو إنسان اجتماعى شديد الالتزام، وأرجو ألا أكون فى موضع التبرير وخداع الذات من جديد، وكل ما أستطيع أن أقطع به أن هذا الانقسام فى ملكاتى إلى جانب "قصورات" أخرى فى شخصيتى كان سببا من أسباب اختلال فعلى وإنتاجى لفترة طويلة من فترات حياتى" " أوراق شخصية ص ١٤٧".

يندر أن نجد فى كاتباتنا ـ بل فى كتابنا ـ من يمتلك هذه القدرة على تعرية العصب الحساس فى شخصيته ونقد سلوكه والعثور على الإيقاع الصحيح لرصد حركة تذبذه بين عشق الذات وعشق المبدأ بحثا عن هذا الانسجام الضرورى فى صورة النفس كما يتمثلها الكاتب ويشهد عليها أعماله وأقواله، عندئذ يتأتى لها أن تترنم مع رفيقات السجن، وزميلات الحياة العامة بهذه الأبيات المترجمة :

فى يوم من أيام الحياة

سيزدهر الربيع من جديد

فى أرض حرة حرة

فيها نحيا من جديد

فيها نحب ونحب من جديد

ويبدو أن هذا السعى الطموح للمطلق كان دائما خلف مواقفها السياسية والشخصية، فى جذر مشروعها العلمى ومنجزها الإبداعى باعتباره المحرك الأساسى لهذه التجربة الفريدة. وإذا كانت درجة وعى الطفلة بالتفسير

الفلسفى لهذا الموقف تتم بأثر رجعى عند الكتابة فإنها تندرج فى إطار كلى غير مفتعل، إذ تتم عن رغبة متحرقة لإضفاء المعنى الشامل على تحركات الصبية واستخلاص الدلالة الكلية من مجموعة المواقف واللحظات المبعثرة على رقعة العمر. وقد برعت لطيفة الزيات - بوعيها الأيديولوجى الفائق - فى إضفاء صفة الانسجام والتماسك على حياتها وفعلها الإبداعى والفكرى، وكانت قدرتها على نقد الذات هى أبرز أدواتها فى هذه الصياغة. فقد ناقشت صورتها فى مرآة الحياة، كيف تكونت وانشطرت ثم تجمعت، كيف دفنت جسدها فى الحركة الطلابية الطليعية بعد أن كانت تخجل منه وهى تنهض من حجرة المطالعة فى مكتبة الجامعة فتحس - مثل أية فتاة - بجميع العيون وهى تحاصرها وتتطلع لقوامها وتثنياته. لم تلبث أن فقدت الإحساس به وهى ترتفع على أكف الطلبة متزعمة الحركة الطلابية الجامعية. كيف رفضت الزواج حينئذ بمن أحبت وآثرت عليه رفيقا مناضلا لم تدرك ارتفاع الحواجز بينه وبينها إلا بعد هروبه من السجن كما صورته فى رواية "صاحب البيت" مؤخرا.

بين الواقع والمتخيل:

ليس هناك حد فاصل فى كتابة لطيفة الزيات بين الواقع التاريخي فى تجربتها المعاشة والمتخيل الروائى، فمنذ "الباب المفتوح" تمثل إضاءات الذاكرة والخبرة المباشرة بالحياة والوعى النقدى بجدلية العلاقة بين الفرد والمجتمع عبر التطور التاريخى المنطلق الجوهرى فى عمليات التخليق الإبداعى للشخوص والمواقف والتحديد الفكرى لدلالتها فيما بعد. كما تعتمد مجموعة "الشيخوخة وقصص أخرى" على اعتصار خلاصة الخبرة بالتجربة التربوية والإنسانية والصراعات المريرة التى تخوضها الذات العاشقة كى

تتحرر من معوقاتها وتتدرج فى المدار الصحيح كخط استراتيجي لها.وفى رواية"صاحب البيت" تلتقط لطيفة الزيات مشهد هروبها مع زوجها الأول ـ الذى سبق لها أن عرضته فى أوراقها الشخصية ـ معتمدة على التفاصيل الصغيرة ذاتها فى بناء عالمها الروائى المتخيل. فعلى الرغم من أنها تطلق على البطلة اسم "سامية" فإنها تبقى على اسم الزوج "محمد" ولاتنسى أن تكرر الملاحظة الساخرة التى أبداها الضابط عندما جاء يقبض على زوجها فسارعت البطلة بتحضير حقيبة شخصية تحتوى على ملابسه وفرشاة الأسنان والمعجون فقال لها: إنت فاهمة جوزك رايح رحلة ولا إيه؟ وهنا نستطيع أن نتأمل بعض تلك المفاصل المرنة التى تربط المذكرات الشخصية بالأعمال الإبداعية متمثلة فى تلك اللحظات التى تعبر فيها تماسكها وقدرتها على الاستمتاع بتجربة التضحية فى سبيل المبدأ. ومعنى ذلك أنها ظلت شديدة الاعتزاز بمعاناتها الوطنية ومسيرتها فى سبيل الحرية العامة حتى ليصعب عليها أن تجد مادة إبداعية لا ترتبط بهذا النسخ الحيوى فى تاريخها الشخصى الحميم. لكن حرصها على استثمار ثقافتها النقدية وإداركها العميق لأهمية "الشكل الروائى" فى الكتابة السردية قد جعلها تعيد ترتيب الأوراق لتلعب بالمسار الزمنى لتسلسلها من ناحية وبروز الأسماء والشخوص فيها طبقا لتقينات القص وأساليب التنقل فى السرد إلى الحوار والنجوى والتعليق من ناحية أخرى فى محاولة لخلع المسحة الفنية عليها فى نهاية الأمر. بل نجدها تعمد أحيانا ـ كما يحدث فى رواية "صاحبة البيت" ـ إلى إضفاء صبغة ضبابية على النهاية يمتزج فيها الكابوس الثقيل بالهذيان المحموم والرغبة بالواقع المعاش حتى تخرج عن إطار الحكى الوثائقى وتدخل فى منطقة صناعة الرمز الأدبى عبر الموقف اللامعقول، ولعل قوى التصورات النظرية عن أبنية الرواية المحدثة أن تكون هى المسئولة عن مثل هذه الخواتم

المصنوعة من أدب الأساتذة الموازى لما أطلق عليه فى مرحلة سابقة "مسرح الدكاترة" الذى كانت تفوح منه رائحة القواعد الأكاديمية والصنعة المقصودة. ولأننا حيال نفس السبيكة التى يجتمع فيها المبدع والناقد فى منظور واحد فإن نتيجة التفاعل بينهما تتوقف على اختلاف نوع الإبداع ومستوى نضج النظرية الأدبية لدى الناقد، وفى حالة لطيفة الزيات فإن غلبة السيرة الذاتية على كتابتها الإبداعية قد فتح لها منفذا للجمع بين الخاص والعام والاجتهاد فى التفسير والتحليل ولو بأثر رجعى. فقد اعترفت بوضوح بأن تجربتها فى الكتابة تستمد مادتها من تقلبات الحياة بها، لكنها لا تريد لها أن تصبح مجرد سيرة ذاتية، تريد لها بوعى نقدى حاد أن تتشكل روائيا حتي تتحرر من مقتضيات السرد الذاتى التقليدية "من موضوعية ، ومن حفاظ على نسب الاشياء، ومن إيراد للتافه والجليل، ومن رسم للشخصيات رسما موضوعيا فى استقلال عن الرؤية الذاتية للرواية، ومن مساحة بوح تتسع لمختلف التفاصيل التى قد تهم القارئ أولا تهمه" من هنا فقد حرصت لطيفة الزيات على محاولة توظيف الشكل الروائى ورأت فيها ضمانا لحريتها فى الكتابة ومجالا للاقتصار علــى ما هو دال ومحمل بالمعنى مما يسمح لها بتقديم رؤية كلية للحياة. تقول الدكتورة لطيفة "لم أكن فى موضع تغطية لأحداث حياتى، بل فى موضع البحث عن أرضية مشتركة مع القارئ. وفى موضع التغنى بالمعاناة الإنسانية والتجاوز الإنسانى المشترك".

وبقدر ما أثبتت بعض الدراسات الأسلوبية الحديثة التى تستخدم "الكومبيوتر" فى تحديد الملامح اللغوية لكتابات لطيفة الزيات أن هذا التجاوز هو الدلالة المهيمنة على نصوصها فإن الكاتبة تربطه بشكل صريح بموقفها الوطنى فى اعتبار هدف الكتابة عندها يتمثل فى الانتماء الكلى للجماعة. هذا الانتماء هو الذى جعلها توظف التقنيات الفنية الروائية لتحيل سيرتها الذاتية

إلى عمل إبداعى مطول يربط رؤيتها للحياة بمنظور الآخرين حتى يتيح لها الاندماج الكامل معهم فى وصال عاشق محموم.

وبقدر ما تدور بقية أعمال لطيفة الزيات فى جدلية السجن والحرية باعتبارها بؤرة المتخيل المركزية فإنها كانت تعمد ـ خاصة فى الآونة الأخيرة كما يتجلى ذلك بوضوح فى مجموعة "الرجل الذى عرف تهمته" إلى محاولة الاستعانة بالرمز والأمثولة والخبرة الغيرية لترسم أنماطا من المعاناة الفعلية لأشخاص تاريخيين فى واقعة محددة كما حدثت فى سبتمبر عام ١٩٨١ عندما انتقل جميع ممثلى القوى السياسية الحقيقية المعارضة إلى السجن قبيل انفجار المنصة. فقصة "الهشيم" الزجاجى المتراكم صورة مجازية للحياة المصرية المجروحة حينئذ، و"الرجل الذى عرف تهمته هو المواطن المستكين الذى لم يفعل شيئا لتغيير الأوضاع فتحمل مسئولية سلبيته فى أمثولة سردية بليغة. وكما ظلت لطيفة الزيات طيلة عمرها الفكرى والإبداعى وفية لنموذج المثقف العضوى فقد شهدت قبيل رحيلها أصدق علامات التقدير الفكرى فى الندوة التى عقدت لها وشهادة التقدير التى طرزها هذا الوطن على الثوب الأخير الذى التفت به عاشقته.

مازالت أورشليم "قرية ظالمة"

دعيت فى إطار مشروع مصر الكبير ومهرجانها الثقافى الناجح لمكتبة الأسرة أن أكتب مقدمة جديدة لرواية الدكتور محمد كامل حسين "قرية ظالمة" التى قرأتها مليا فى الصبا، وبقى فى نفسى انطباع أساسى عنها باعتبارها "بيضة الديك" التى لقيت حفاوة نقدية بالغة من الكبار وجدلا موصولا من الكتاب وظفرت فيما أعتقد بإحدى الجوائز الهامة فى الخمسينيات، لكن صاحبها لم يتبعها بأى عمل روائى آخر يضمن له مكانة دائمة فى صفوف المبدعين الذين كانوا يطلّون علينا حينئذ بلون من "تساوى القامة" يتوازى فيه المختلفون فى إمكاناتهم ومصائرهم، لم يكن قد تبلور بعد مشروع كل منهم حتى نفرق بين من صنعت شهرته ميزاته الوظيفية أو الإعلامية ومن يبنى مجده الأدبى ـ هكذا كنا نسمّى مكانة المبدع ومستقبله ـ على إمكاناته الخلاقة فى تطوير الأدب وتنمية تقنياته وتجاربه. لكن الزمن، والإنجاز الحقيقى بطبيعة الأمر، لم يلبثا أن عدلا بشكل أساسىّ من أطوال هذه القامات، فارتفع منها من بلغ مكانة عالمية وتقزّم من كان الناس يظنونه فى مقدّمة الصفوف.

وإذا عدنا لرواية "قرية ظالمة" وجدناها متفردة فى نوعها وأسلوبها وطريقة كتابتها، فقد صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٥٤، حيث أودعها الدكتور الطبيب محمد كامل حسين خلاصة رسالته الفكرية وذوب ثقافته الإنسانية. اختار لها يوما واحد من التاريخ القديم ليصب فيه عصارة وعيه بما بقى حتى العصر الحديث وصواب رؤيته لما يظل متحكما فى مصير الإنسان. صور فيها جرم بنى إسرائيل الأكبر عندما زين لهم صلفهم الذى لم يزل ماثلا فى الواقع إدانة السيد المسيح وحمله إلى الصليب. أحاولوا

"أورشليم" القرية الوادعة التى احتضنت رسالة السماء إلى جحيم ظالم، مثلما يقترفون اليوم فى القدس ذاتها بعد ألفى عام على مشهد من العالم بأجمعه، يحيلونها إلى قرية منتهكة يذبح فيها العدل وتدفن المحبة والسلام. يدعونا المؤلف فى هذا الرواية العميقة المثيرة للجدل للتأمل الهادئ حول أخطر قضايا البشر على مر العصور، فيوظف طاقته الشعرية الفذة على تدفقها السردى التلقائى فى بعث روح الفكر المستنير والحوار الخصب لدى قرائه. بما يجعل عمله الأدبى جديرا بالمطالعة المحدثة، إذا يكتسب بعد نيف وأربعين عاما من الأبعاد الدلالية والتاريخية ما لم يتوفر له عند إنشائه، فكأن الزمن يعطيه بقدر ما يسلبه، ويثريه بما يستحدثه. بما يقدم تجربة عملية مثيرة لما تفترضه نظريات القراءة النقدية المعاصرة من انفتاح أفق التلقى للأعمال الأدبية من مرحلة تاريخية إلى أخرى وتنقل بؤرة الاهتمام ومناطق الفجوات الدلالية فيها.

والرواية وإن كانت تمضى على غير ما نألف اليوم من التقنيات السردية وأساليب الأداء الفنى اللغوى، بما يجعلها بالنسبة للحساسية المحدثة بطيئة الإيقاع، كثيرة الجدل، واضحة الفلسفة، إلا أنها نموذج بديع للعمل الفنى الكلاسيكىّ الذى يستحق مكانة دائمة فى ذاكرة الأجيال المتعاقبة. تنتظم مع كوكبة من الأعمال الروائية التى تدور فى فلك الرؤية التاريخية وتفسيراتها المعاصرة. تمضى على نفس النسق الذى سارت فيه روايات طه حسين ومحمد فريد أبو حديد وعلى الجارم وغيرهم ممن أشبعوا الثقافة العربية تأملا نقديا وحوارا معرفيا يهدف إلى تأسيس الوعى الحضارى. فأسهموا فى انبثاق تيارات الرواية المعاصرة بأقدار متباينة. ولم يكن الدكتور محمد كامل حسين بثقافتة العلمية ومكانته الجامعية بأقل من رجال هذا الجيل الرائد تحمسا لرسالة الأدب الحيوية فى تحريك النهضة القومية ولا وظيفة

الفن الأخلاقية فى بعث الهمم على مر العصور. وربما التبس فى أذهان بعض القراء اسمه باسم أستاذ جليل معاصر له أيضا هو الدكتور محمد كامل حسين صاحب أدب مصر الإسلامية والفاطمية وتراث الدروز وأدب الإسماعيلية، لكن هذا اللبس لا يلبث أن يزول بمجرد دكر "قرية ظالمة" التى أصبحت منذ نشرت علامة بارزة فى الرواية العربية الحديثة، وضمنت لمؤلفها هذا التفرد العجيب.

وقد يبدو للوهلة الأولى أن السمة المميزة لهذه الرواية هى طابعها التاريخى؛ لأنها تعرض لبنية مدينة القدس وقصة المسيح فيها متوزعة على ثلاثة منظورات، يتركز أولها على حال بنى إسرائيل صبيحة اليوم المشهود وحكاية عدد من شخصياتهم من زعماء وقادة وكهنة وغيرهم من عامة الناس. ويدور ثانيها حول عدد من الحواريين وأتباع السيد المسيح والمؤمنين به من المستضعفين فى الأرض. بينما يعرض آخرها للجانب الرومانى من حاكم وقواد وجنود، يحكى ما آل إليه النظام مسترجعا شيئا من ماضى الشخوص القريب وتقلباتها اليومية السابقة فى علاقاتها الإنسانية ليصب فى بؤرة الحاضر لهذا اليوم الذى أصبح تاريخيا مشهودا. لكننا لا نلبث عندما نمعن فى القراءة أن ندرك هشاشة هذا الإطار التاريخى المقنّع لرواية فكرية فى الدرجة الأولى، تعتمد على تفسير المواقف والأحداث لتقدم تصورا كليا متماسكا فى جوهره وإن كان مبثوثا فى جميع الحوارات والخواطر، يتميز بطابعه الأخلاقى الصارم. وحتى لا يحتاج القارئ لأى اجتهاد أو تأويل، فقد كان هذا الهامش الضرورى من انفتاح النص وقابليته لتعدد المعنى مازال بعيدا عن الأذهان يتم تقديم هذه الرؤية له بشكل متبلور منذ البداية، عندما يوصف له هذا اليوم بتلك الكلمات :

"فى ذلك اليوم أراد الناس أن يقتلوا ضميرهم، وفى هذا الذى أرادوه تتمثل نكبة الإنسانية الكبرى. وفى أحداث ذلك اليوم تبيان لكل ما يدفع الناس إلى الإثم، فلم يحدث فى العالم شر إلا كان أصله ما يريد الناس من قتل ضميرهم وإطفاء نوره والتماس الهدى من غير سبيله" غير أنه بطبيعة الحال يعقد شبكة عريضة من المفارقات والتقابلات خلال الرواية تنتهى بدورها إلى هذه النتيجة ذاتها، فلا تصبح مجرد فكرة طاغية على سطح النص بل محصلة دلالية لنظام الأحداث والوقائع، يتم التوصل إليها من سبل عديدة، من أهمها اختلاف طبيعة الجرائم الفردية عن الجماعية فى مرجعية الضمير. فالجماعة عند المؤلف لا تعرف الضمير الذى تختلج به نفوس الأفراد فحسب، ثم لا تلبث أن تفقده عندما تندرج فى إطار القطيع العام، فكما أن الجماعة لا عقل لها كما تعود بعض المفكرين أن يقولوا فإنه لا ضمير لها كذلك. ويمكننا أن نقف موقفاً نقديا من هذه الفكرة الآن فى ضوء تجربة الإنسانية فى النصف الثانى من هذا القرن، لنؤكد أن العقل والضمير مفهومان تجريديان معقدان لا تخلو منهما ممارسة جماعية ولا تحققهما فى الواقع التاريخى بشكل مثالي، فتراكب مشكلات المنفعة والنزعات العرقية وموازين القوى والطموحات القومية يجعل تجارب الأمم أكثر ثراء وخصوبة، على أن هناك بعض الجماعات، مثلما نرى فى الحركة الصهيونية على وجه التحديد تستغل الظلم الذى حاق بها لتوقع أفدح منه على جماعات أخرى بدون عقل ولا ضمير، بينما نرى جماعات أخرى مثل الأمة العربية أكثر مثالية ونشدانا للعدل التاريخى لها ولغيرها من الأمم. كما نرى فى الرواية عددا آخر من القضايا الدقيقة التى تتمخض عنها شبكة الأحداث بطريقة فنية بديعة مثل تعارض النظام العسكرى مع الضمير الإنسانى فى منظومة القيم وأولوياتها الضرورية، كما يتجلى ذلك فى قصة الجندى الذى

اعتنق مبادئ المحبة والسلام فاستهان بالنصر وارتكب جريمة الخيانة الوطنية، وتعارض مقتضيات المبادئ الأخلاقية مع ضرورات الحكم وتثبيت السلطة ومنها هذه القضية الملائمة لعصر العولمة والنزعات الكوكبية المعاصرة وهى مدى مشروعية سيادة الاتجاه الإنسانى العام على النزعات الوطنية والقومية، تقدم لنا الرواية طرحا نظريا لهذه الإشكاليات عندما يحتدم مصير الأفراد مع إرادة الجماعة فى ضوء أحداث محددة فى الواقع التاريخى المصور، تنفذ منه إلى تقديم تفسيراتها المطروحة.

ولأن الرواية تعتمد على هذا التحليل الفكرى المستفيض للمواقف والمذاهب، فهى كما قلنا لا تترك الفرصة للقارئ كى يستخلص النتيجة بذكائه أو يستثمر فى الوصول إليها لماحيته. بل توردها فى أشكال متعددة وسياقات مختلفة، وعند مناقشة المشاكل الفلسفية للخير والشر، عند التطرق لأصل الإنسان وطبيعة الخلق. يقول المؤلف مثلا فى هذا الصدد :

"الواقع أن الانسان حيوان خلقه الله من تراب ثم نفخ فيه ما جعله إنسانا، ولم يكن هذا الذى نفخ فيه إلا الضمير، وهو من الله، وهو الذى يميزنا عن الحيوان، وهو من طبيعة خلقنا، لا يكون الإنسان إنسانا بدونه. أما العقل والذكاء والنطق والمهارة فهى صفات كان يستطيعها الحيوان لو أنه بلغ درجة كافية من الرقى دون أن يصبح بذلك إنسانا. ومن الناس من يدعى أن الضمير اختراع إنسانى، وأنه ليس طبيعيا فينا لأن الحيوان لا يعرفه، كأنهم يرون أن ما لم يكن من الحيوان فهو اصطلاح اصطلح عليه الناس، وهذا قول أحمق، لأن الضمير من طبع الإنسان كما تكون الحركة من طبع الحيوان. إن الإنسان لا يكون إنسانا بغير الضمير، فهو الذى يضع لنا قوانيننا التى لا يعرفها الحيوان".

مثالية الرواية :

أحداث التاريخ إذن ووقائع الحياة ليست سوى أطر عامة يقدم المؤلف من خلالها فكرته الجوهرية عن الضمير الإنساني، وهى فكرة تقيم فيما يبدو حواراً مكتوما مع الاتجاهات الفلسفية المادية التى كانت رائجة فى الأوساط الفكرية المصرية عند منتصف القرن، لكنه حوار يرتكز على المبادئ المثالية، ويتهم النزعات العلمية والمادية بالحمق والضلال، يؤكد ارتباط الضمير بالمصدر الدينى الخالص باعتباره "هبة من الله" وليس نتيجة لأية خبرة تاريخية فى الواقع الإنسانى الحيّ. وبقدر ما فى هذا الرأى من حماس وإخلاص فإنه يقع فى إشكالية جوهرية عندما يجعل الضمير شيئا واحد مصمتا يتساوى فيه أبناء المجتمعات المختلفة فى المراحل التاريخية المتباينة وجودا وعدما، ويقيسه بمنظور دينى أحادى، تستطيع كل جماعة أن تزعم طبقا له احتكارها للحقيقة المطلقة واعتمادها على المبادئ القويمة، فالعنصرية الصهيونية توظف المقولة الدينية لتعزيز اغتصابها للحقوق الشرعية للشعب الفلسطينى، ويمكن للأصوليات المسيحية والإسلامية أن تمارس اللعبة ذاتها بدعاوى احتكار الحقيقة المطلقة بما لا يسمح بالتسامح ولا يؤدى للتعايش ولا يحترم حق الاختلاف، فالأساس الدينى صادق حقا فى موضوع الضمير وصالح للتطبيق لو كان الناس ملة واحدة، وإلغاء محصلة الخبرة الإنسانية والتجربة التاريخية تجاهل لمنطق الحضارات وسعى للعودة إلى منطق العصر الوسيط، بما يؤدى إليه من صراعات أيديولوجية وعقائدية. ومع أن الرواية تحفل بالأصوات المتعددة والشخوص الذين يقومون بأدوار ووظائف محددة، وتحقق بذلك درجة واضحة من الحوارية التى أصبحت تعتبر أساس فن القص المحدث فإن بوسعنا أن نلاحظ عليها غلبة صوت المؤلف على ما عداه فى نهاية الأمر، لأن هذا التقسيم الثلاثى بين أهل أورشليم ـ لاحظ إصرار المؤلف على استخدام الاسم العبرى لأن

حساسية تهويد المدينة لم تكن قد تشكلت فى الوجدان العربى بعد ـ لأن هذا التقسيم إلى يهود وحواريين ورومان يجعل الحدث الواحد مجسما قد تم إبرازه من زوايا عديدة وبأجواء متباينة، فهذه الكتل الثلاث تسهم فى تشكيل الوقائع بأبعادها التاريخية والإنسانية، بالإضافة إلى ما فى داخل كل منها من أصوات متعارضة واختلافات تساعد على شيوع هذه الحوارية المبثوثة فى تضاعيف الخطاب الروائى. ولو قدر لأحد الكتاب المعاصرين اليوم أن يتعرض لواقع الحياة فى القدس فى تلك الفترة لكان عليه أن يبذل جهدا آخر فى توصيف النسيج الاجتماعى والعرقى لأهل مدينة القدس لإبراز سيادة العنصر العربى فيها وتجسيد تشابكاته مع بقية الأطراف العبرية والرومانية، أما فى تلك المرحلة من الصراع التى لم تكن المدينة قد تهددت هويتها فيه فإن المؤلفين كانوا يتساهلون فى تصوراتهم الديموجرافية عن السكان وينزلقون دون اهتمام إلى تمثيل المواقف التى تصورها المصادر الأجنبية، وهى بطبيعتها لا تخلو من التحيز العرقى فى كثير من الأحيان، لكننا لم ننتبه إلى أخطاره إلا بعد أن أسهم فى قلب الحقائق ولعب دورا فى تبرير الأمر الواقع المرير. لكن تشابك الأصوات واشتجار النبرات لا يلبث أن يتمحّور حول قضايا جوهرية مثل مفاهيم الجبن والشجاعة، والخلود والزوال، والحرب والسلم، وإبراز الحجج والقرائن التى تفيد فى هذا الجدل. على أن ذلك لا يترك فى الرواية دون حسم كما نرى فى الإبداع المحدث، بل يعمد المؤلف إلى استنفاذ الأطراف المختلفة لبراهيها وأسانيدها ثم يتصدى لتفنيدها وتأكيد الاستراتيجية الدلالية التى يضمن لها السيادة المطلقة على ماعداها. وكأن هذه الحوارات مجرد أصداء لفكر المؤلف ذاته وذرائع لسحق حجج معارضيه. وهنا لابد أن نلتمس صدى هذه الإشكاليات الاجتماعية فى المناقشات العديدة التى كانت تدور فى مصر فى مطلع الخمسينيات، بعد أحداث الأربعينيات الحزبية والسياسية. ولا نكاد نلمح أثرا فى الرواية لقيام

الثورة إلا من طرف خفى يتمثل فى نقد المؤسسة العسكرية ونظامها المرهق المجافى لعدل الحياة المدنية المستقيمة، كما لا نكاد نلمح أثر حرب فلسطين فى هذه الرواية ولا تبلور فكرة الحق العربى التاريخى الناصع فيها، فهى توزع السكان بمشروعية لا تخضع للجدل، وتتحدث عن التاريخ القديم للقدس دون أن تتميز غيظا لانتهاكه على يد العدوان الصهيونى الآثم، إنها لا تريد أن تكون رواية سياسية، ولا تنهض لتمثيل هذا الضمير القومى العربى الناشئ فى مصر حينئذ، بقدر ما تمعن فى التحليل الميتافيزيقى للضمير الأخلاقى المجرد، لا غرو أنها لا تهتم بالتاريخ ولا تعطى له أولوية كافية فى تنمية خبرات المجتمعات الإنسانية وتعميق وعيها بالمحددات الأساسية. من هنا فإن الجدل الذى تقدمه الرواية منقوص ومبتور، لا يحقق الحوارية الفعلية، كما لا تحققها لغة القص المحكومة بمستوى واحد لا تتعداه، يحرص عليه المؤلف دون أن يعمد إلى أى تعدد لمستويات الخطاب أو انكسار عن الطابع العام للقول المكتوب. وهذه سمة عامة لكتابات هذه الكوكبة من المفكرين الذين كانوا يمارسون القص باعتباره إحدى وسائل أداء رسالتهم الثقافية والأدبية. لا باعتباره مهنة يحترفونها ويهبون حياتهم لتنميتها وتطويرها كما كان يفعل الروائيون الكبار وعلى رأسهم نجيب محفوظ. ومن اللافت للنظر أن رواية "قرية ظالمة" تبنت فى هذه الفترة المحتدمة الجياشة دعوة صريحة للسلم فى مطلع الخمسينيات، عندما كانت المشاعر لا تزال ملتهبة بطلب الثأر من العدو الصهيونى والانتقام للهزيمة العربية. ربما كانت تندرج فيما شاع إثر الحرب العالمية الثانية من نفور شديد من دمار الحروب ودعوة لتجنب ويلاتها الفاجعة، وقد عزز ذلك اعتمادها على دعوة السيد المسيح للحب والتسامح خاصة موعظة الجبل، لكنها تزيد على ذلك برواية قصة الجندى الرومانى الذى خان جيشه وحرمه من النصر دفاعا عن هذا السلام، فتقدم بطانة أيديولوجية متماسكة لدعوة السيد المسيح؛ إذ كان هذا

الجندى قد اتصل بالحواريين وتشرب منهم هذا الهوس الجميل بدعوة السلام مع الأعداء. وهو يقول فى دفاعه الطريف أمام قضاته: "سأذكر لكم أموراً ثلاثة يتحقق بها السلم؛ ألا تعلنوا حربا لا يؤخذ فى أمرها رأى الجنود فهم الذين سيقتلون. وأن يقسم الجندى عند التحاقه بالجيش ألا يتعدى حدود بلاده لأى سبب كان، وأن تحرموا على القادة تحريما باتا أن يتعرضوا لحياة الجندى الذى لا يرى أن يحارب خارج بلاده. وإن شئتم المزيد فلنعمل ما يعمله بعض أهل البلاد البعيدة الذين يضعون من بيدهم إعلان الحرب تحت قبة خاصة، يتشاورون، فإذا قرروا إعلان الحرب خدمة للأمة ردموا عليهم القبة وساروا إلى الحرب قائلين إنها خدمة للأمة يجب أن يشترك فيها أولوا الأمر والجنود سواء بسواء. ولم تعلن فى تلك البلاد حرب منذ قرر أهلها هذا القرار".

هذه هى الشروط التى يضعها صوت الرواية لمنع الحروب العدوانية والاقتصار بالتالى على الحروب الدفاعية. ونظن أن حركات السلام المعاصرة مازالت تدين بمثلها وتعمل بمقتضاها. وقوانين "الضمير" التى شاعت فى الغرب إثر الحروب العدوانية شاهد على ذلك وإن كانت بعض هذه الشروط ترتبط بطبيعة الأبنية الديموقراطية فى المجتمعات المدنية فإن أوضاع السلم والحرب أشد تعقيدا أو أكثر صعوبة من أن تخضع لهذا النظام العقلى البسيط. ويظل هناك سؤال خطير عن مدى ملائمة هذه المناقشات للأوضاع السياسية والعسكرية فى مطلع الخمسينيات، ومدى ما فى إثارتها اليوم من حيوية فكرية وقومية فى نهاية التسعينيات، الأمر الذى يشهد للأعمال الإبداعية الكبرى بقدرتها دائما على إثارة الجدل وتحقيق درجة عليا من المتعة الفكرية والجمالية.

أيـــام هيكـــل

فى هذه الأيام، بعد أربعين عاما من غياب الدكتور محمد حسين هيكل، رجل الفكر والسياسية والأدب، تنشر لأول مـرة مذكرات شبابه التـى خطـهـا فى شكل يوميات ـ فى السنوات الأولى من هذا القرن الذى نودعه ـ وهـو لا يزال فى الحادية والعشرين من عمره (١٨٨٨ ـ ١٩٥٦)، فتتيـح لنـا فرصـة نادرة لتأمل مشهد إبداعى وفكرى مثير، سبق بخسمة أعوام ولادة الروايـة العربيـة عنـد نشـر "زينـب" عـام ١٩١٤ للمؤلـف ذاتـه. وكـأن هـذه السـطور اليومية "تمرينات قلمية" علـى صياغـة تجربـة الحيـاة الموضـوعيـة فـى نسـق سردى منتظم، ولولا أنها ظلت حبيسة الأدراج طيلـة هـذا القـرن لعّدلـت مـن تاريخ الأدب العربى ؛ إذ أنها أسبق كتابة وأشد جراءة مـن أيـام طـه حسـين، لكن ميلاد الأجناس الأدبية لا يتم بأثر رجعى وإحجام هيكل عن نشر يومياتـه حرمه من ميزة أن يكون كاتب أول سيرة ذاتية تؤسس لهذا النوع من الكتابـة الإبداعية لدينا بشروطه الفنية. وهى الحجة ذاتها التى تدفع إمكانية تغيير علم الريادة الروائية لوضعه فى قبضة أى مؤلف ثـانوى كتـب عمـلا سـابقاً علـى "زينب" لكنه لم يستطع أن يستقطب حوله الأنظار ويعلن بداية عصر الروايـة الحقيقية. فالأعمـال الإبداعيـة تـؤرخ بفاعليتهـا الخلاقـة فـى تأسيس النمـوذج اللافت، ودروها الحركي فى توجيه استراتيجية الكتابـة بعدهـا، بغـض النظـر عن السوابق التى مهدت لها، فظهورها عليهـا دليـل علـى جدارتهـا وأهميتهـا ومؤشر حاسم فى تضافر القيم الفنية والاجتماعية على إبرازها.

سيناريو الحياة :

لكـن الطريـف فـى مذكـرات هيكـل أنهـا مفعمـة بمنظـور جديـد، تلتقـط الوقائع والأشخاص فى حركتهم الخارجية، لا تكاد تعطـف علـى دواخلهـم إلا

فـى لفتـات يسـيرة موجـزة، وأنهـا فـوق ذلـك تسـتجيب بحساسـية مدهشـة لمـا ترصده عين "الكاميرا" من مشاهد عادية، تقتطع جزءا من الإطـار الخـارجى للمنظر وتقف على تفاصيله بدقة محايدة، فى "شوط" تصويرى متدفق قبل أن تقطع على حركة مفاجئة تضع حدا للجملة التصويرية المعبرة وتحدد دلالتهـا المقصـودة، ثم تفتح على جملة ثانية بنفس النظـام لكن بـأحداث جديـدة. إنهـا كتابة سينمائية عند فجر السينما فى مصر والعالم، وكأن ولادة السرد العربـى الحديث بمختلف أشكاله قد اقترنت بمنـابت هـذا الانبثـاق الجديد للفن السـابع الذى غير خارطة الإبداع اللغوى والبصرى فى مـدى هـذا القـرن المتطـاول. ولا ننسى أن "زينب" ربيبة هذه المذكرات وأختها الصغرى ستصبح من أولى مثيرات السينما المصرية حيث يتم تصويرها مرتين صامتة وصائتة، ويحتفل صاحبها بهذا الانتقال البصرى وكأنه يعترف للمشاهدين بأن اللغة التى شارك فى تخليقها لا يكتمل وجودها إلا بالصور المتحركة، لأنها وضعت بحساسـية العصر الجديد، كتبت بعين الكاميرا وهى تلغو بالكمات. فالعبارة الأولى فيهـا إشارة للموقف الذى يتعين على الممثل أن يؤديـه بمهـارة "هـذه أول مـرة فـى حياتى أضـع فيهـا قدمـى علـى غير أرض مصـر" ثم نتـابع وصـف المشـهد والحركات بدقة موضوعية بالغة :

"لم نكد نصعد فوق سطح الباخرة حتى كنـا وسـط لجـة لا حـد لهـا مـن المسافرين والمودعين لا تمـيزا لعيـن بينهـم هـؤلاء مـن أولئـك. كلهـم رجـال وشبان على وجه الأكثرين منهم أثر الجد والاهتمام، فى حين تقرأ فى عيـون الآخريـن حزنـا عميقـا ودموعـا يمسـحونها بمنـاديلهم مـن وقـت لآخـر" هـذه بالضبط طريقة "السيناريسـت" فـى تسـجيل المشـهد الـذى يسـتمر علـى ظهـر البـاخرة حتـى تـرن الصـفارة فيتدافـع المودعـون للـنزول ثـم يقفـون ملوحيـن بمناديلهم بينما تتباعد الباخرة ببطء حتى تخرج من رصيف الميناء وتتضاءل

المدينة إثرها فتنتقل الكاميرا إلى الجانب الآخر لتشهد غروب الشمس وخفوت الأصوات حتى تتركز على الراوى وحده وهو يصف حالته الداخلية وحركته الخارجية: ثم ارتميت إلى مقعدى بعد أن طمس الأفق على الخيال الأخير الذى كنت أرى. وأحسست كأن حزنا يثقل فؤادى ينوء به صدرى. وراحت خيالاتى فى تيهاء لا أدرك فيها شيئاً. لم يطل بى المقام على هذا الحال إذ اعترانى الدوار واضطرنى أن أهبط إلى غرفتى".

ولولا أن هذه المذكرات لم يسبق نشرها قبل الآن لقلنا إن البرنامج الذى وضعه هيكل فى هذا المشهد هو الذى استثمرتة السينما المصرية طيلة العقود الأولى من هذا القرن عند مفتتح معظم الأفلام أو عند سفر الأبطال، حتى حلَ مشهد "المطار" وتحليق الطائرة محله. ومعنى هذا أن حركة الانتقال فى المكان وما ولدته لدى المبدعين من إحساسات جديدة بإيقاع الحياة وقابلية طازجة للاندهاش بتفاصيلها الاستثنائية، والتحرر الحسىّ من الفضاء التقليدى البليد لاجتراح مغامرة اقتحام الأفق الجديد. كل ذلك هو الذى أدى إلى ولادة الموقف الإبداعى فى الرواية والسينما فى الوقت ذاته عندما تمت إعادة صياغة اللغة بحيوية نابضة مع اكتشاف لغة جديدة مركبة وبصرية قادرة على تسجيل لون ومذاق الحياة ببلاغة جديدة مخالفة. على أن هذا "الانتقال المكانى" يكتسب أهمية حاسمة فى تقديرى لأن الكتابة لا تتم إلا بعده وبتأثير من فعاليته فى الاتصال بالآفاق المغايرة والقدرة على رؤية الذات بموضوعية نتيجة لهذا الاتصال.

وإذا كانت الجهود النظرية التى قدمت لتوصيف ظاهرة الصورة تمهيدا لتكوين الآليات الملائمة لتحليلها فى تجلياتها العديدة قد وصلت إلى ما أطلقت عليه "نموذج التواصل البصرى" فإنها قد صنفت الصور إلى ثلاثة أنواع : "طبيعية وذهنية وإبداعية" على أن تجارب السفرطالما تمت على المستويين

الطبيعي والذهني، مما يجعل انتقالها إلى المجال الإبداعي في الأدب والسينما في الآونة ذاتها يثبت أن الصور الطبيعية تكمن في جذر كل أنواع التمثيل الفني، وإن كانت الصور الإبداعية وحدها هي التي تسمح بالانتشار الجماهيري وتتميز بكونها أداة للتواصل البصري.

كما يثبت أن جميع الصور الإبداعية تحدث تأثيرا عاطفيا ومن ثم فإن تحليلها لا يكشف عن قصدية صاحبها فحسب، بل وعن العناصر التي استخدمها كي يقوم بهذا التأثير، وفي مقدمتها التركيب والنسيج والحركة واللون وتعبير "الملامح والإيقاع وغير ذلك. وفي وسعنا أن نرى في وصف هيكل اللغوي لهذا السفر نموذجا للتحرر اللغوي والإبداعي من القوالب السابقة ليضع الكلام في أوضاع جديدة تتفاعل بحيوية كبيرة مع أنماط التعبير البصري في السينما.

ويبدو أن المفارقة ـ وهي أم السرد ـ تفرض نفسها على هذه الصورة، إذا تقوم بين المستوى الذهني المتخيل والواقع المباشر المجرد عند ارتطام المشاهد بالمنظر الأول للمدينة الاسطورية ـ باريس ـ فلديه صورة ذهنية مسرفة في جمالها وسحرها لا تلبث أن تتناقض مع الصورة المادية الفقيرة لها قبل أن تتكلم الحجارة وتلعب الذكريات بالخيال ويدخل الزمان في عناق حميم مع المكان ليكسبه عطره وروعته . لنقرأ في يوميات هيكل وصفه لهذه الصدمة المثيرة: "باريس.. كم حكى لنا عنها الحاكون حتى تصورت بيوتها بللورا أو ذهباً، وأهلها لا يسير واحد منهم على قدميه، وشوارعها مع السكوت الأخرس مزدحمة لا يستطيع السير فيها وتتبخطر النسوة في كل مكان وينظرن لكل إنسان يردن أن يبتلعنه بأعينهن وها أنا لا أرى من ذلك شيئا، ها بيوت مبنية بالحجر كبيوتنا وناس كالذين

نرى عندنا وشوراع تجرى بمن فيها والنسوة يسرن ظاهرات الجد..عن أى باريسي إذن كانوا يحكون؟".

ولأن المرأة وحريتها هى المصدر الأول لفتنة الغرب فى مخيلتنا منذ جدنا "رفاعة الطهطاوى" فإن هذه الصفحة من المذكرات قد سبقتها صفحة أخرى ممتعة حكى فيها هيكل قصة الفتاة التى صحبته فى القطار فى طريقه من مارسيليا إلى باريس فى ديوان واحد، وكيف أنها كلمته دون أن يكون من أقاربها، بل وطلبت منه أن يطفئ النور وهما وحدهما وكيف ذهب به خياله مذاهب شتى، فإذا بها بعد أن أطفأ النور تخلد إلى النعاس الهادئ الجميل وتتركه يتقلب فى كرسيه بين الفضول والدهشة، حتى إذا طلع الصباح ووصل القطار ودعته بابتسامة جميلة كأنها رجل كان فى صحبته، هنا نجد السرد يغنى عن الشرح، والحركة تنوب عن التعليق، وتقابل الثقافات يتجلى بشكل باهر فى اختلاف الظنون والعوالم والعادات. ونجد طريقة الراوى فى تشكيل سيناريو الأحداث تتركز على متابعة الصور بأنماطها المختلفة، فهناك صورة ذهنية تلقاها عن باريس توهمه بمظاهر فردوسية تبنى فيها البيوت من البللور والذهب وتمضى الحور العين فى الشوارع لا هم لهن سوى إمتاع شبق الرجال، فإذا ما واجه الصورة الحقيقية للأبنية والناس، وخاصة لجدية النساء، قبل أن تكشف له المدينة عن أسرارها الباطنية وحياتها الحميمة فى المقاهى والمنازل، صدمته المفارقة، لكنه لا يتوقف كثيراً عندها، فسرعة الإيقاع تتطلب منه أن يبرز بقية جوانب الصورة.

حوار الطبيعة والفن:-

أصبح من الشائع في أدبيات السرد اليوم أن المبدأ الحوارى الذى ركز عليه الناقد الروسى الكبير "باختين" يعد الجذر الأساسى فى تمثيل تعدد الأصوات وتجسيد روح الاختلاف وتطويع اللغة لتتلبس بمزاج الشخصيات. وتشير مذكرات الشباب إلى أن الدكتور هيكل كان فى محاولاته الأولى مشبعا بهذا الروح الحوارى الأصيل بأكثر من جميع معاصريه، ولعله قد وجد فيه قناعا يحميه نسبيا من التعبير المباشر الصريح عن آرائه الصادقة فهو لا يلبث عقب ما يأخذ فيه من وصف الأماكن والشخوص والمواقف واللفتات أن ينتبه إلى ضرورة الحوار، فيفرد بعض يومياته - بطريقة جريئة مبتكرة حينئذ ربما تفوق ما وظفه من حوار فى رواية زينب ليدير نقاشات طريفة وجريئة حول أوضاع المرأة وأفكار الدين. الأمر الذى يجعلنا نظن أن الدعوة لتفعيل دور المرأة فى المجتمع العربى فى مصر كانت المحرك الأول لعملية التحديث النهضوى والشرارة الرئيسية فى جذوتها.

فنجد هيكل يدير حوارات يشترك فيها عدد من الأصوات المختلفة من كل الاتجاهات كما نجد أن مشكلة "الوضع الدينى" كانت بؤرة هذا النقاش الذى ما زال يسقط ظله على بعض ثنيات المجتمع عندنا فى نهاية القرن وإن كانت المساحة الغالبة منه قد فرغت من النزاع حوله وأخذت تمارس حياتها بشكل تلقائى جميل. ويمثل صوت البك فى حوارات هيكل القوة المحافظة الصارمة، إذ يقول فى حوار مطول نجتزىء بعض عبارته:- "البك - لا ضرورة للنزاع فى هذا الموضوع، وما دام ديننا قد أمرنا فكل مناقشة عقيمة، وصاحبها خارج على الجماعة (لم تكن تستخدم حينئذ كلمة كافر) الأستاذ - أما أن ديننا أمرنا فى هذه المسألة بأشياء معينة فذلك ما لا شك فيه ولكنى أحسب هذه الأوامر تقول من جهة إن العلم فرض على كل مسلم ومسلمة،

ومن جهة أخرى يقول تعالى "ولهن مثل الذى عليهن بالمعروف) حسن ـ أنا أعتقد أنه ما لم تعم الحرية بلدنا ويتمتع بها النساء والرجال على السواء فإننا سنبقى فى ذلنا الذى نحن فيه إلى الأبد، وتاريخنا نحن وتاريخ الغرب شاهد عدل على ما أقول .

البك ـ يا شيخ بلا كلام فارغ، والله لن يخرب البلد إلا أنتم" بوسعنا أن نرى هنا كيفية تولد الآليات السردية والحوارية فى الأدب العربى الحديث، إذا أنها قبل أن تكون شكلا أدبيا أحسَّ الفنانون بضرورة استنباته فى الثقافة العربية كانت تمثل تعبيرا عن شكل اجتماعى جديد يودع نزوعه البطركى الرجولى الاستبدادى ويعترف بتعدد الرؤى والأصوات كى تحتدم إشكالية الموقف من الماضى وينتهى عصر تقديسه الأعمى ليدخل المهمشون ساحة الفعل الإنسانى المبدع ويمارسون حريتهم الخلاقة على صفحات الورق وأطوار الشوارع فى الآن ذاته.

ولأن هيكل يمتلك حدقتى فنان أصيل فإنه يتوقف عند ظواهر الاحتدام الجدلى بين المتناقضات ويمعن فى استقصاء جذورها. يتأمل مثلا فتيات الليل فى باريس وطرقهن فى الإغراء والغواية، لكنه يلمس بؤسهن الروحى العميق من منظوره الأخلاقى الشرقى، ولا يلبث أن يصور فرصة مواتية للحوار مع إحداهن على المقهى بالطريقة التالية: "استمر الكلام فيما بيننا وقامت جارتها لحالها فسألها رفيقى لم تستمر فى حرفتها هذه وأى شئ ألجأها إليها، هنا لك ظهرت على وجهها علامات ألم ولا أدرى لم، ثم تبدد ذلك كله سريعا وبدأت تقص حكايتها حين كانت تشتغل فى معمل تطريز ثم استغنى عنها أيام الصيف. وكيف وقعت حينئذ على انكليزى راقها مدة رأت فيها من العزو الدلال ما لم يبق-فى حلمها اليوم أن تنال. ثم سافر وتركها بعد أن مضت أوليات الشتاء وبعد أن أصبح من الصعب أن تجد ما تحترف به، ثم

هى فى الوقت عينة ترى أن ما تسير فيه اليوم حرفة كغيرها لا أكثر ولا أقل".

يعلق هيكل قائلا: ليس من السهل الأقتناع بأن حرفتها كباقى الحرف، صحيح أنها نتيجة احتياج لها من المجتمع ولولا ذلك لحق عليها البوار ولكن نتائجها تنافى الفضيلة، وكل ما يمكن أن يدافع به عنها أنها تسد حاجة، وكل ما سد حاجة فى العالم صار طبيعيا، والطبيعى عذره فى وجوده". لا ننسى أن هيكل فى تلك الفترة المبكرة من حياته كان مفتونا بآراء "جان جاك روسو" فى الطبيعة، وسيكتب عنها مؤلفا من جزءين فيما بعد ، وأنه كان مشدودا إلى إيقاع الأدب الرومانسى المنصف للمظلومين والخطائين، ولكن ما يعنينا من الوجهة السردية فى هذا المشهد هو قدرته على اختزان الحكايات التى تلخص عوالم الآخرين وتقدم منظورهم ورؤيتهم للحياة.

وإذا كنا نذكر حكايات الحكيم عند زياراته للمتاحف الفرنسية فإن هيكل هو رائد هذا النوع من الوصف الممتع لتجارب التذوق الفنى للجمال فى مظاهره العديدة، فقد أخذ يصف زياراته للحدائق والمتاحف، ويتذكر ما حدث لقاسم أمين عندما كان فى جماعة من أصحابه انصرفوا عنه واحدا فى إثر الآخر حتى بقى فى المتحف وحده مستغرقا فى تأمل لوحاته وتماثيله. وقد أدرك هيكل وهو فى هذه السن المبكرة بعض حقائق الفن الكبرى وسجلها بمهارة. عندما أخذ يصور بقلمه فتنة التمثيل وأسرار جمالها حتى انتقل إلى بعض اللوحات البديعة فى متحف "اللكسمبور" فعلق عليها بقوله :

صورة متقنة للغاية تدل على مهارة القوم فى الفن وتشهد بأن الغرب ابن اليوم كما تدل آثار الشرق علي هرمه ومشيبه. صور وتماثيل لم تترك حالة من حالات الإنسان النفسية إلا مثلتها ولا علامة من علامات جماله

الحسىّ إلا أظهرتها. كما أخذ الخيال فيها دوره هو الآخر. وتدل هذه الصور بتنوعها وإطلاق اليد والحرية فيها على تحلل الغربيين من قيود كثيرة مقيدة بها النفس الشرقية مما يأخذ اسم الفضيلة والحياء. وكأن هؤلاء الناس يريدون أن يستغلوا كل ذرة مادية نفسية وأخلاقية من ذرات الوجود. ويظهر أن على مثال هذه الحرية فى الفن ينسج الغرب فى كل شئ، والنفس المحاطة من كل جانب بمظاهر الحرية تنشأ وتحيا وتموت حرة، والنفس الحرة قديرة على المعجزات".

من الغريب أن يدرك هذا الشاب الصغير عبر تأمله الجمالى فى الطبيعة والثقافة أن الحرية بنية اجتماعية ونفسية وأخلاقية، وأنه لا يمكن لمن ينشدها بصدق فى السياسة أن يرفضها فى الاقتصاد والاجتماع والحياة والفن. كما أن من الطريف أن موقفنا فى نهاية القرن لازال على مقربة من هذه الحقائق مع صدقها الجلى فى وقائع التاريخى الحضارى للشعوب.

الوطن بين الأمس واليوم :

وحتى ندرك مسيرة الحياة وتطور مصر فى هذا القرن العشرين، والتحقق الجزئى لشطر من نموذجنا الحضارى، بوسعنا أن نضع كلمات هيكل فى شهر يناير على وجه التحديد من عام ١٩١٠ موضع التأمل لنقيس المسافة: "وأسفنا على مصر، فلاحها اليوم هو فلاح الفراعنة، علماؤها هم علماء جوهر الصقلى، حكامها نسخة من المماليك! وتريد مع كل هذا أن ترجع إلى الوراء فتتخذ مثل حياتها من القديم اللهم قد جعلتنا الأعجوبة التى يتفرج عليها الناس كل هذا الزمان الطويل، فهل تجعلهم يوماً يحدقون بنا إجلالاَ وإعجاباً؟"

كانت المسافة المكانية والتاريخية التى أدركها هيكل بمعايشته لحركة الحياة الغربية فى باريس قد أتاحت له فرصة المناقشة المستفيضة لمشكلات المدنية والدين والفكر والاجتماع، وكانت يقظة الحس القومى والوطنى لديه بالاحتكاك المباشر بالآخر والوقوف على تطوره تثير فى نفسه الحزن على بلده بمقدار ما يرى عند الآخرين من علوم وفنون وأوضاع ثقافية واجتماعية. وقد يتراءى لبعض المتسرعين اليوم أن يوافقوا هيكل على أن مصر الآن مثل ليلى حبيبة قيس.

لم تزل ليلى بعينى طفلة ● لم تزد عن أمس إلا إصبعا

فالفلاحون فيها يختلفون عن الفراعنة بمقدار يسير، وكذلك العلماء والحكام لا يزيدون عن المماليك إلا قليلاً ولكن النظرة المنصفة البعيدة عن مبالغة السخرية تؤكد أن الهيكل الطبقى لدينا تعدل كثيراً وأن النموذج الحضارى قد تخلل حياتنا بعمق، وأن أهداف الحرية "السياسية" فى الديموقراطية "والأقتصادية فى الإنتاج "والثقافية" فى الإبداع أصبحت أقرب منالا بمقدار ما بذلنا فى سبيلها من جهد حقيقى مضنٍ لا زالت تقدمه الأجيال بروح وطنية وثابة، مهما كانت بعيدة عن تحقيق الحلم المثالى المنشود.

وبوسعنا أن نلتقط طرف بعض الخيوط التى طرحها هيكل فى مطلع القرن ونشدها لندرك حقيقة ما قطعته الحياة المصرية من أشواط التقدم الفعلى، سنجده مثلاً يتوقف عند الموسيقى، وتجربة باريس دائما تغمر من يعبرها فى نهر النور عندما تعلمه هذا الفن الرفيع الذى يعد بحق لغة الروح، يقول هيكل فى مذكراته:

"هل أستطيع أن أحدد الأثر الذى تتركه الموسيقى فى نفسى؟ إن هذا الأثر غير محدود بطبقة فأظن عبثا محاولة تحديده، وكيف نجد له حدودا فى قطعة مثل "بيرجنت" من تأليف "جريج" أو أعمال "بتهوفن" أو "تشايكوفسكى" إن فيما تخلقه الموسيقى فى النفس من العوالم المترامية إلى لانهايات الإحساس لما يسحر اللب ويأخذنا جميعاً من وجودنا الأرضى المملوء بالغايات والأطماع إلى جو جميل تسكنه الإحساسات ولا محل للأجسام منه. فى اليوم الذى تأخذ فيه الموسيقى مكانها فى مصر، فى اليوم الذى يكون فيه عندنا مؤلفون مهرة فى هذا الفن ويعتبرهم الناس والعالم أساتذة فيه، فى ذلك اليوم نكون قد بلغنا شيئا كثيراً، نكون قد خلقنا لأفراد الأمة سعادة لا نظير لها، وللمجموع إلى جانب هذه السعادة عظمة تبنى فوقها الأجيال المتعاقبة".

من حقنا أن نتساءل الآن هل أهدانا القرن العشرون مؤلفين مهرة فى الموسيقى يعترف العالم بأستاذيتهم؟ فإذا عددنا إنجازاتنا منذ سيد درويش وجيله حتى عبد الوهاب وكل من تلاه إلى موسيقى اليوم فلن نعثر على ما يكافئ الموسيقى الكلاسيكية، بل إن الموسيقى العالمية الحديثة ذاتها لم تتجاوز المستوى الرفيع لهذه الفترة الذهبية، وكل ما لدينا إنما هو تنويعات فولكورية مهجنة ومحسنة بالإيقاعات والآلات الغربية، ويبدو أن التطور يرتبط جذريا باستراتيجيات الإبداع الكامن فى كل ثقافة، فالغناء هو الذى تطور لدينا وشهد قامات سامقة، أما التأليف فإن موقفنا فيه من الوجهة الموسيقية سيظل أعلى من قامة ما كنا عليه أيام هيكل بإصبع أو إصبعين على أفضل تقدير. وإذا كان هيكل قد كتب مذكراته فى شكل يوميات مؤرخة تحمل دخان زمانها وشذاه العاطر، تحمل أفكاره الشابة الجريئة الطازجة ولفتاته الشجاعة فى مناقشة مختلف القضايا، فإنها قد استطاعت بذلك أن تحمل بصمات العمر وآثار القراءة وانطباعات الليل والنهار تموج بأصوات من كان يعايشهم

ويسمعهم وملامح من كان يلقاهم من الرجال والنساء فى المنزل والمقهى والبار والحديقة، يعرض فيها عشقه الحقيقى للطبيعة الفنية ووصفه المطول لرياضها وجبالها الغناء، كما يعرض فيها بتلقائية محببة ولعه بالجمال الأنثوى الساحر وما يخلقه فى نفس الشباب من حيوية دافقة، كما يصف برقة متناهية المستوى الرفيع لعلاقات الرفقة وحلاوة المحادثة وأنس الحوار بعد العشاء فى الصالون المنزلى، أو يتطرق إلى بعض اللحظات الساخنة فى جو الحانات المشحون بالغزل والمرح، ثم يكتب صفحات مطولة على شكل حوارات عريضة فى مشكلة الأديان وصراعاتها والحضارة الإنسانية ومصيرها.

وقد حرص هيكل دائما فى تدوينه لهذه اليوميات على تقديم وجهات النظر المتقاطعة لأنه فى صميم تكوينه روائى مبدع. وما نستخلصه من ذلك هو أن مذكرات هيكل كانت جديرة بأن تسمى "الأيام" بأكثر من مذكرات طه حسين التى أملاها من الذاكرة دون أن تلتهب فيها صورة الوقائع وملامح الشخوص، لكن بينما كان طه حسين معتزا بأيامه فخوراً بنشرها ظل "هيكل" يوارى يومياته ويداريها حتى لقد أورث ذلك لأبنائه فلم ينشروها سوى بعد أربعين عاماً وبعد تشجيع المجلس الأعلى للثقافة لهم. ويبدو أن جرعة الصدق الصريح والوضوح الناصع فى تسمية القضايا كانت أكبر من عصرها فى هذه المذكرات مما جعل هيكل يخشى من نشرها على سمعته السياسية والاجتماعية، ولكن المفارقة المؤلمة أن هيكل السياسى قد مضى لذمة التاريخ ولم يبق منه سوى هذه الكتابة الإبداعية التى تبرأ منها وهى تتوجه بألق الريادة.

المحتويات

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٤٧٠ / ٢٠٠٢

I.S.B.N 977 - 01 - 8308 - 3

لقد أدركنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هى الكتاب، وأن الحق في
القراءة يماثل تماماً الحق
فى التعليم والحق فى
الصحة.. بل الحق فى
الحياة نفسها.

سوزان مبارك

الثمن ١٥٠ قرشاً



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب